MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 03488 1938

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/31761034881938

П. ХИНДЕМИТ

P. HINDEMITH

СИМФОНИЯ „SERENA“

SYMPHONIA

ПАРТИТУРА

SCORE

ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКА

STATE PUBLISHERS MUSIC

Москва 1969 Moscow

M
1001
H6658

Пауль Хиндемит (1895—1963) принадлежит к плеяде наиболее выдающихся композиторов XX века, расширивших горизонты музыкально-прекрасного, обогативших искусство новыми мыслями, эмоциями, которые повлекли за собой обновление технического арсенала музыки.

Крупный художник и мыслитель, Хиндемит никогда не ограничивался формальными поисками новых средств выразительности. Новаторство его творчества определяется прежде всего духовным богатством натуры композитора, которому всегда было «что сказать» своим искусством; оно во многом продиктовано новым отношением Хиндемита к богатейшему наследию немецкой и мировой культуры, его новым взглядом на музыкальные ценности прошлого.

Творчество Хиндемита и ряда других композиторов XX века обычно связывают с понятием «неоклассицизм». Думается, что в применении к этому композитору термин «неоклассицизм» является неточным, а потому — ошибочным, ибо Хиндемит заимствует не отжившую, обветшалую «внешность», а здоровую жизнеспособную сущность музыки XVI—XVIII века.

Общеизвестно, что мировоззрение композитора носило религиозно-гуманистический характер и это оказало существенное влияние на его творчество. Однако повышенный интерес к теологии не смог подавить в нем живое, демократическое начало, и время показало, что лучшие произведения его имеют общечеловеческую ценность, что Хиндемит-музыкант неизмеримо выше Хиндемита-теолога.

Его музыка, как инструментальная, так и вокальная, несмотря на насыщенность формами, применявшимися в музыке доклассического периода, отличается современной стилистикой. И само стремление композитора внести логику, порядок, разумное начало в искусство бесспорно является своеобразной отрицательной реакцией художника-гуманиста на страшные, «иррациональные» события нашего века (мировые войны, фашизм, порождающий массовый фанатический психоз). Музыка Хиндемита, несмотря на всю ее высокую конструктивную и образную сложность, обладает значительным демократизмом, очень яркой и определенной национальной окраской, опорой на бытующие интонации и жанры.

Демократизм музыкальных воззрений Хиндемита проявился не только в его творчестве, но и в общественной деятельности (композитор был одним из вдохновителей и активнейших участников движения "Gebrauchmusik", выступавшего за создание высокохудожественного современного репертуара для домашнего музицирования).

В своей книге «Мир композитора» он горячо пишет о необходимости бороться за аудиторию, завоевывать ее для большого искусства, а не снобистски отмахиваться от этой проблемы.

В этой книге есть высказывание, проливающее яркий свет на отношение Хиндемита к искусству вообще, и к музыке — в частности: «Величайшим пороком в искусстве является не скука, как часто заявляют, а отсутствие пропорций» *. Эти слова принадлежат человеку, который в своих произведениях огромное значение придавал красоте, причем красоте не в буднично-прикладном смысле слова, не чувственной обольстительности звукового наряда, а красоте, выражаемой прежде всего в гармонии, в строгом соответствии целого и элементов, из которых складывается произведение, красоте, не допускающей ложного пафоса и любования деталью, подчиненной высокому этическому идеалу. Это стремление вызвало к жизни особый, суровый и терпкий колорит оркестровых сочинений Хиндемита. Его оркестр во многом напоминает оркестр Бетховена, который, не претендуя на самодовлеющую роль, выполняет служебную, подчиненную функцию, материализуя конструктивный замысел композитора и создавая нужный ему тембровый колорит. Оркестровый стиль Хиндемита во многом противоположен оркестровке Берлиоза—Стравинского, музыку которых подчас невозможно себе представить отвлеченно от ее тембрового облика. И в этом проявляется глубокая органическая связь творчества Хиндемита с традициями немецкой инструментальной музыки, в которой, как правило, преобладает конструктивное, а не тембро-красочное начало.

Симфония "Serena" («Лучезарная») создана Хиндемитом в 1946 г. в промежутке между двумя

* P. Hindemith. "A Composer's World". USA, Harvard University Press, 1953. p. 149.

наиболее известными из его симфоний — «Художник Матис» и «Гармония мира».

В этом произведении в полной мере отразилась стилистика позднего Хиндемита с присущими ему чеканностью и симметричностью формы, линеарной полифонической фактурой, властной ритмикой, пластичными полидиатоническими темами, с его тенденцией к смягчению гармонического языка, к предельной ясности и прозрачности письма.

Но одна особенность позволяет считать симфонию "Serena" явлением единичным не только в творчестве Хиндемита, но и во всей симфонической литературе XX века. Пожалуй, ни в одной из симфоний, написанных за последние 50—60 лет, нельзя найти так последовательно проведенный через все произведение принцип концертирования, соревнования как отдельных солирующих инструментов, так и целых оркестровых групп. Этот принцип глубоко коренится в самой природе дарования Хиндемита, который даже в своих операх мыслил инструментально, обильно уснащая их такими чисто инструментальными формами, как пассакалия, фугато, вариации и т. п.

Хиндемит был выдающимся исполнителем и, что особенно важно, ансамблистом, поэтому он не отвлеченно, а «физически» ощущал потребность интересного высказывания каждого голоса, составляющего плоть музыкального произведения. Можно смело утверждать, что принципы оркестрового письма, приближающие симфонический оркестр по дифференциации голосов к камерному ансамблю, многие замечательные оркестровые находки подсказаны Хиндемиту его собственной исполнительской практикой.

«Мертвых, пассивных голосов нет. Самолюбующейся виртуозности нет, но концертирование — как диалог, соревнование, афористические высказывания голосов — часто наличествует и оформляется технически блестяще. С музыкой Хиндемита вновь вошла в жизнь та давняя, одухотворенная энтузиазмом музицирования инструментальная культура полифонии, которая зародилась среди кипучей молодости европейских бюргерских городов и была создана не из недр культа, не из теоретизирования о контрапункте, а из дружной совместности интересов цеховых ремесленников-музыкантов, не только выполнявших заказы, а и двигавших родное искусство...» — так характеризовал инструментальный стиль Хиндемита выдающийся советский музыковед Б. Асафьев *. Этот инструментальный стиль, сдержанность и суровость которого отнюдь не исключает большой изобретательности, проявляемой композитором в тех случаях, когда музыка требует особой звучности, характерен для партитуры симфонии "Serena".

Между симфонией "Serena" и симфониями «Художник Матис» и «Гармония мира» есть существенное различие. И «Художник Матис» и «Гармония мира» тесно связаны со сценическими концепциями одноименных опер. Несмотря на то, что эти симфонии нельзя безоговорочно назвать программными, музыка их неизбежно вызывает ряд определенных внемузыкальных ассоциаций у слушателя.

Что же касается симфонии "Serena", то это произведение не имеет никакого отношения к сцене; в нем все продиктовано чисто музыкальной логикой. И, возможно, именно поэтому тематический материал симфонии отличается меньшей броскостью.

Здесь не встретишь демонического натиска «Искушения святого Антония» из «Матиса» или космического размаха и грандиозности "Musica Instrumentalis" или "Musica Mundana", которые так впечатляют в «Гармонии мира».

Музыка симфонии "Serena" светлее, радостнее, юмористичнее; замысел этого произведения скромнее, он не претендует на какую-то особую философичность и, тем более, теологичность. Возможно, эта музыка навеяна образами природы, быть может, ностальгической тоской по «доброй старой Германии», безвозвратно ушедшей в прошлое.

Симфония представляет собой очень стройный четырехчастный цикл. Ее наиболее масштабные крайние части — первая и четвертая — написаны в сонатной форме, а структурно менее сложные средние представляют собой своеобразные «соло» деревянных и медных духовых (вторая часть — "Geschwindmarsch by Beethoven") и струнной группы оркестра (третья часть — "Colloqui").

В этом произведении осуществлен синтез жанров симфонии, концерта для оркестра и отчасти сольного концерта.

Несмотря на значительное интонационно-мелодическое единство музыкального материала симфонии и большую драматургическую роль главной партии первой части в цикле, симфонию "Serena" нельзя назвать монотематической. Как и в огромном большинстве инструментальных произведений Хиндемита, основным музыкально-драматургическим принципом здесь является непрерывное обновление тематического материала, сопоставление следующих один за другим эпизодов. Но справедливости ради, следует сказать, что "Serena" в гораздо большей степени является симфонией и в меньшей сюитой, чем, например, «Художник Матис».

Среди других симфоний Хиндемита "Serena" выделяется еще и тем, что для нее свойственна не конфликтность, не противопоставление музыкальных образов, а скорее, сопоставление их. Недостаточная контрастность тематического материала в первой и четвертой частях симфонии компенсируется интенсивным мотивным и полифоническим развитием тем. И первая, и четвертая части, написанные в сонатной форме, обладают настоящими, «классическими» разработками, что не часто встречается у Хиндемита, в сонатных формах которого функцию разработки выполняет, как правило, полифонический эпизод, построенный на одной или нескольких новых темах. (Напр. «Гармония мира» — первая часть; «Художник Матис» — «Искушение святого Антония»). Первая часть симфонии "Serena" начинается прямо с главной партии — очень пластичной, протяженной темы, звучащей у солирующих валторн (тональ-

* Б. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. ИНТОНАЦИЯ. М.—Л., Музгиз, 1947, стр. 44.

ность ее — А, являющаяся основной тональностью всего произведения).

Как было уже сказано, эта тема очень важна в симфонии: она является своего рода лейтмотивом, который появляется в финале. Кроме того, она важна и в образно-интонационном смысле. Отголоски ее квинтовых интонаций, некоторых оборотов, ее характерного нисходяще-восходящего мелодического рисунка порой слышатся в других темах симфонии. Окраска, которую придает ей звучность солирующих валторн, специфические «валторновые» интонации заставляют вспомнить традиционные в немецкой музыке со времен Вебера образы «лесной» романтики. Вместе с тем, в теме слышатся и элегичность, и скрытая восторженная патетика.

Полифоническое развитие темы, сопровождаемой легкими фигурациями струнных и деревянных духовых, приводит к побочной партии (4), которая включает в себя две темы, разделенные небольшой лирической интермедией. Первая тема — меланхолически-пасторальная, изящная мелодическая фраза с оттенком некоторой танцевальности (лендлер), звучащая сначала у гобоя solo, а затем у фагота в верхнем регистре. Очень характерная начальная квинтовая интонация хорошо передается тоскливыми, одиноко звучащими тембрами этих инструментов, сопровождаемыми подголосками деревянных духовых и альтов.

Вторая тема (7) более сурового, повествовательно-«балладного» характера звучит у октавного унисона деревянных духовых в сопровождении pizzicato всего квинтета, а затем — у унисона меди с фаготами и басовым кларнетом. В ней чувствуется напряжение, усилие, некоторая тяжеловесность, усугубляемая оркестровкой и заметной опорой на тритон в минорном ладу.

В разработке (она начинается с 9) участвуют все три темы экспозиции. Первый ее раздел строится на остинатном вариационном развитии первого элемента побочной партии в измененном ритмическом варианте (свободное увеличение), причем наряду с общим динамическим нарастанием, выявляется и скрытое фанфарно-героическое начало, заложенное в начальной интонации темы.

Второй — строится на разработке второй темы побочной партии (12) и приводит к основной кульминации первой части — к появлению главной партии в ликующе-гимническом звучании (13).

После общего спада звучности наступает зеркальная реприза, в которой меланхолическая первая тема побочной партии предстает в новом варианте: она звучит у английского рожка и сопровождается легким пощелкиванием pizzicato струнных и деревянных барабанчиков; затем она звучит у флейты piccolo, и сопровождающие подголоски флейты вместе с аккомпанементом струнных подчеркивают ее несколько вальсообразный характер (т.т. 4—6 после 16).

После репризы второй темы побочной партии вновь появляется главная в спокойном, умиротворенном звучании валторн и тромбонов piano (20). Канонически имитируя ее, композитор строит монументальную коду первой части. Звучность достигает большой мощи, тема героически звучит у меди, сопровождаемая трелями дерева и стремительными пассажами струнных . К общему tutti присоединяются колокольчики fortissimo и ликующая, лучезарная звучность оркестра венчает первую часть.

Вторая часть симфонии ("Geschwindmarsch" — быстрый марш) — парафраза на марш Бетховена в честь богемского ландвера. Она написана для одних медных и деревянных духовых, являясь своего рода «маленьким концертом» внутри симфонии.

И деревянные, и медные духовые инструменты трактуются в их излюбленном «амплуа»: стремительная суетня деревянных забавнейшим образом сочетается с «молодецким» уханьем меди, у которой звучит собственно тема бетховенского марша, поначалу разорванная на короткие мотивы (валторны удваиваются тубой, что придает теме неуклюжий, тяжеловесно-вязкий характер).

Эта часть играет в симфонии роль традиционного скерцо, и Хиндемит поистине не пожалел для нее юмористических красок.

С тамбур-мажорской лихостью звучит марш бравых богемских милиционеров в репризе второй части, где тема проводится полностью. Подобное юмористическое цитирование встречается и в ряде других произведений Хиндемита (вспомним уморительную «парафразу» на Свадебный марш Мендельсона в финале Концерта для оркестра in A).

Если вторая часть является коллективным «соло» духовой группы оркестра, то третья ("Colloqui" — «Диалог») — своеобразный «бенефис» струнных.

Принцип противопоставления тембров действует не только между второй и третьей частями, но и внутри самой третьей части. Композитор делит струнный оркестр на две группы. Каждая из этих групп выступает не просто со своей темой, а со своей совершенно законченной и самостоятельной «пьесой» с развитой полифонической фактурой, которые сначала излагаются раздельно, а затем неожиданно и парадоксально полифонически соединяются в репризе (причем Хиндемит, соединяя их, не меняет ни единой ноты, за исключением двух (четырех) заключительных тактов). Предельной ясности соединения двух «пьес» в большой степени способствует, то, что композитор от начала и до конца части сохраняет звучность arco одной группы и pizzicato другой, а также жанровая противоположность этих эпизодов (первый — возвышенное адажио с некоторыми признаками lamento; второй — изящный, несколько стилизованный гавот).

Таким образом, в репризе третьей части возникает не просто богатейшая неимитационная полифония, но «полифония» двух жанров, подчеркнутая разницей тембров arco и pizzicato.

Эпизоды группового концертирования струнных чередуются с сольным концертированием двух скрипок и двух альтов, образуя симметричную кон-

центрическую форму третьей части, центром которой является «гавот» (эпизод Scherzando).

Эти каденции скрипок и альтов, чередующиеся с громогласными аккордами tutti (прием, очень распространенный в сольных концертах), сами по себе очень выразительны и красивы, причем композитор подчеркивает их диалогичность, заставляя один солирующий инструмент подхватывать и повторять фразу другого. Помещая солистов на значительном расстоянии друг от друга, Хиндемит достигает также стереофонического эффекта «эхо».

Однако, импозантная эффектность каденций приподносится композитором с некоторой иронией, ибо бравурные речитативы и чувственные, томные «зовы» солирующих скрипок и альтов, напоминающие традиционные «доблести» виртуозной скрипичной литературы, в этом стилистическом контексте вызывают улыбку. Хиндемит, не прибегая к нажиму, окарикатуриванию, ясно дает понять слушателю стилистическое несоответствие этих эпизодов и окружающей их музыки.

Написанный в сонатной форме финал, завершающий цикл, выделяется своей многотемностью: в нем участвуют шесть тем (включая реминесценцию главной партии первой части в разработке).

Начинается он с короткой, празднично звучащей фанфарной заставки. Главная партия финала — светлая, идиллически-пасторальная тема, впервые появляющаяся у кларнета соло (1). Ниспадающий, а затем — восходящий линеарный рисунок этой темы во многом напоминает мелодическую линию главной партии первой части, с которой имеется и определенное интонационное родство (оно есть также и с первой темой побочной партии первой части). Своим безоблачным характером, огромным, в три октавы, диапазоном, тема напоминает некоторые лирические образы музыки Прокофьева. Она развивается полифонически, имитируется у солирующих деревянных духовых инструментов (концертирование), неизменно сохраняя свой безмятежно-умиротворенный характер.

Побочная партия включает в себя группу тем, существенно контрастирующих между собой. Первая из них, напевная, сдержанно-эпическая, звучит у альтов, а затем — у 1-х скрипок, поддержанная отрывистыми маршеобразными аккордами меди (4). Вторая, неистово озорная и очень яркая, (напоминающая тему одной из фуг "Ludus tonalis" — Fuga secunda in G) содержит в себе типичную для Хиндемита интонацию из двух сцепленных кварт (5).

Звучащая у солирующей трубы, поддержанной другими медными духовыми (опять концертирование!), она сначала появляется эпизодически, а затем приобретает значительную роль в разработке и коде финала.

Третья тема (4-й такт после 5) — радостная, резвящаяся мелодия у английского рожка с легким аккомпанементом струнных.

Кроме того, экспозиция имеет заключительную партию, построенную на колышущемся, меланхолическом мотиве двух кларнетов, на который полифонически накладывается вторая тема побочной партии в тихом, свистящем звучании флейты piccolo, придающем ей специфический «птичий» характер. Звучность постепенно угасает, слышатся отголоски «птичьей» попевки, сопровождаемой легким шорохом быстрых пассажей струнных, тихим pizzicato в басах и замирающей на pp педалью духовых. Разработка финала впечатляет свойственным Хиндемиту виртуозным мастерством соединения различных тем. Главная партия в ней не участвует, зато доминирующую роль приобретает тема главной партии первой части симфонии, которая полифонически соединяется со вторым и третьим элементами побочной партии финала. Сначала она величественно звучит в басах (контрабасы, туба, фаготы с контрафаготом и басовый кларнет (10), а затем более ярко и торжественно — у скрипок и альтов (11).

Реприза главной партии финала подготавливается исподволь, еще в конце разработки, когда тема звучит у альтов в обращении (4-й такт после 12). По существу, тематическая реприза начинается раньше тональной, а тональная (13) начинается с появления темы у солирующего кларнета в соединении с ее обращением у виолончелей и альтов.

Безмятежно-прозрачный характер темы и в репризе остается неизменным. Побочная партия представлена в репризе только первой темой, звучащей у валторн (15), которые своей звучностью еще более подчеркивают меланхолическую окраску темы. Она переходит от одних инструментов к другим, все время модулирует и приобретает все более тоскливый оттенок (особенно последние три проведения ее начальной фразы).

После небольшого эпизода затаенно-оцепенелого характера, построенного на «колышущемся» мотиве заключительной партии, начинается кода (4-й такт после 19).

Таинственно, приглушенно шуршит стремительное фугато струнных, на которое накладывается второй «озорной» мотив побочной партии. Сначала он слышится в плотном, густом звучании четырех валторн, затем «дематериализируется», переходя к засурдиненной трубе, и растворяется в кристально-прозрачном «птичьем» тембре флейты piccolo. И без того тихая, нежная, «эльфическая» звучность становится еще тише, еще нежнее; под еле слышное жужжание струнных флейта piccolo повторяет последние, прощальные четыре звука своего мотива.

Внезапно врывающиеся фанфары вступления рассеивают чары этого действительно чарующего эпизода и торжественно завершают симфонию.

Симфония посвящена Далласскому симфоническому оркестру и впервые прозвучала в этом городе 1 февраля 1947 года под управлением Антала Дорати. Партитура ее напечатана в 1946 году издательством "B. Schott's Sönne" в Лондоне. По-видимому, этим и объясняется, что темповые обозначения даны на английском языке, в отличие от других партитур Хиндемита, где они даются на немецком языке.

Ю. Пелихова

ORCHESTRA

Piccolo
2 Flauti
2 Oboi
Corno inglese
2 Clarinetti (A)
Clarinetto basso
2 Fagotti
Contrafagotto

*

4 Corni (F)
2 Trombe (B)
2 Tromboni
Tuba

*

Timpani
Triangolo

Tamburino
Tamburo
2 Legni
Piatti
Cassa

*

Campanelli
Celesta
Arpa

*

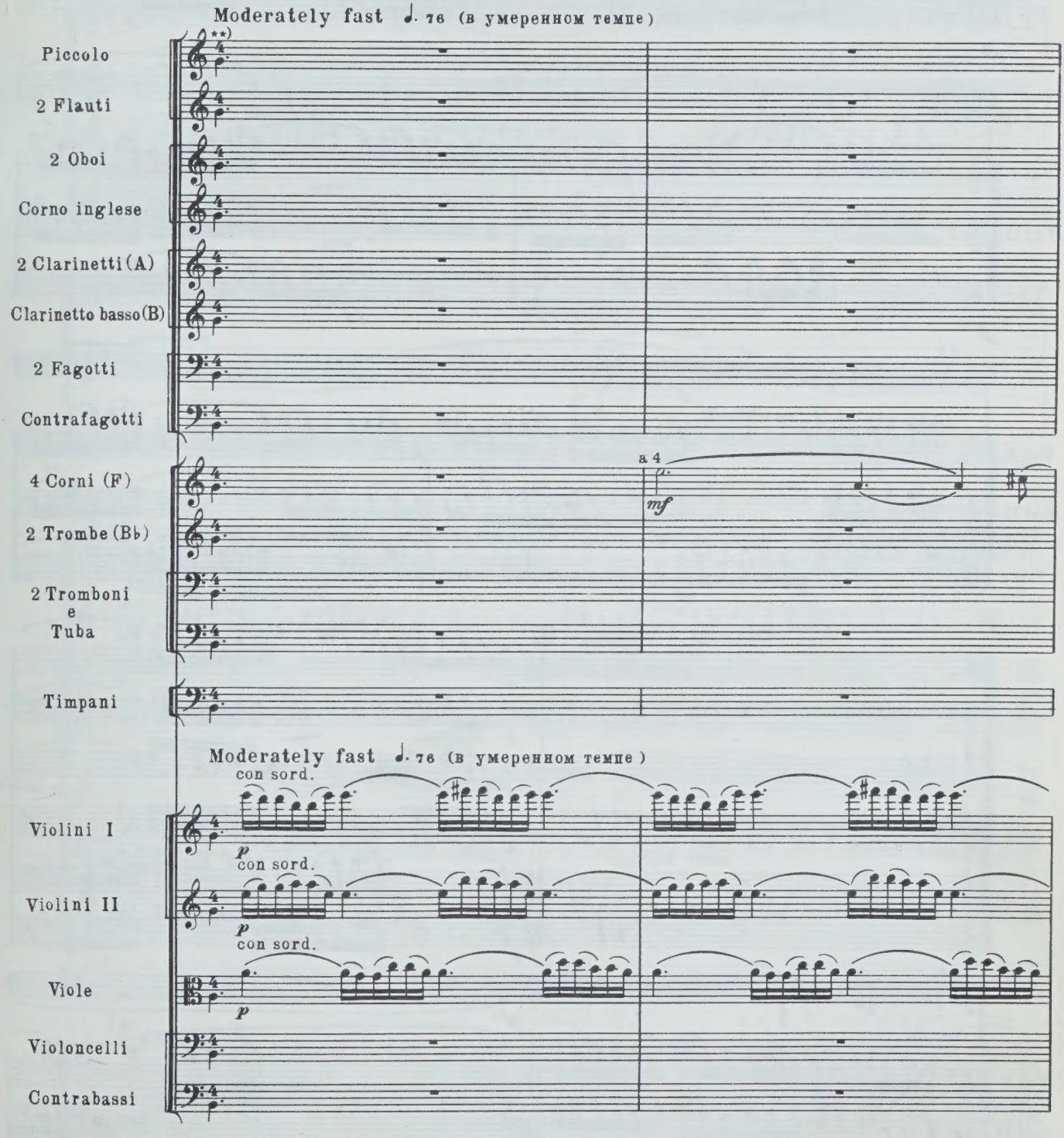
Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabassi

Symphonia "Serena"*) Симфония

(1946)

П. ХИНДЕМИТ
P. HINDEMITH
(1895 - 1963)

I



*) Serena в переводе с латинского языка означает „лучезарная"

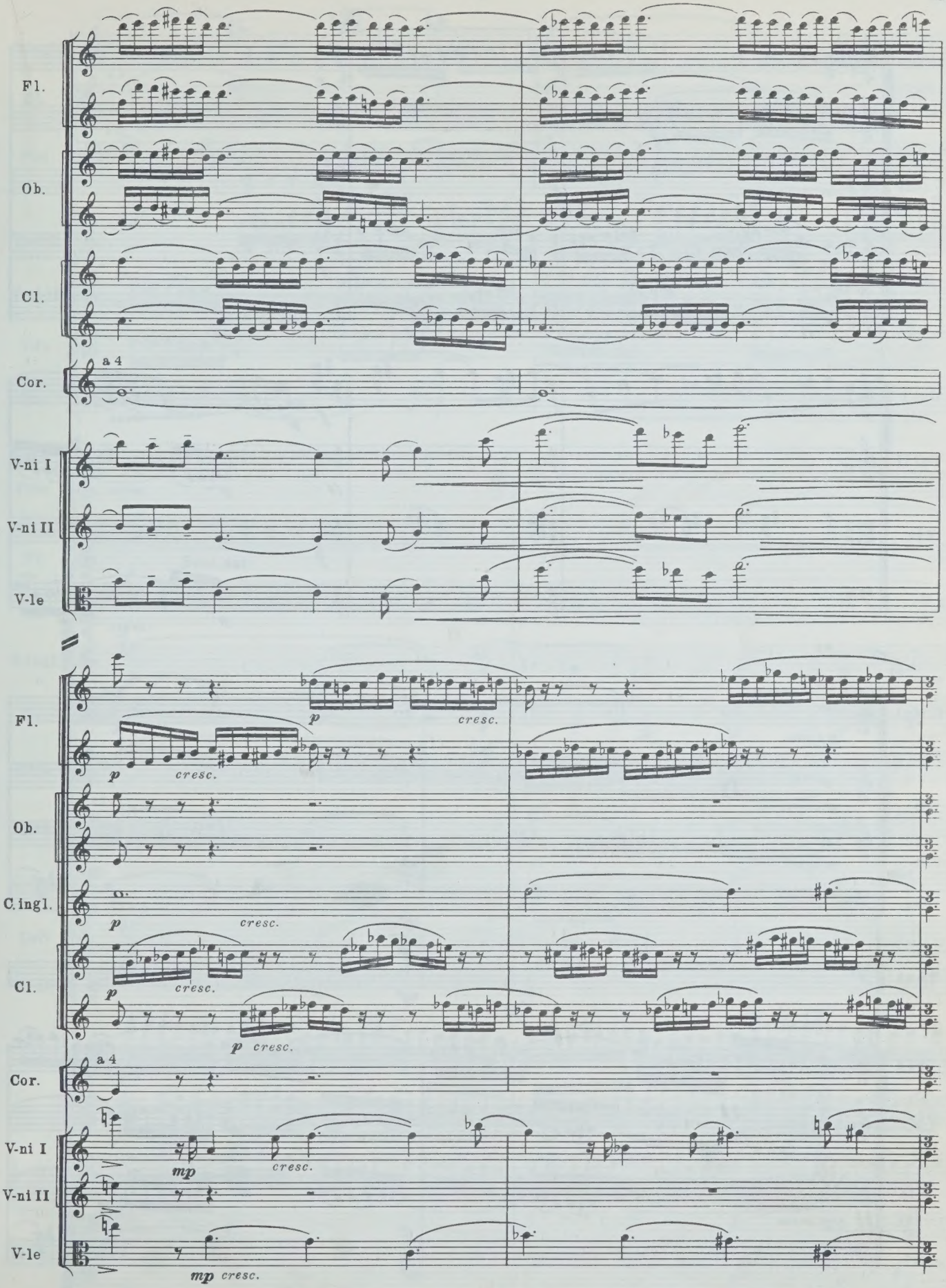
**) 4 3 2 – своеобразная авторская запись метра

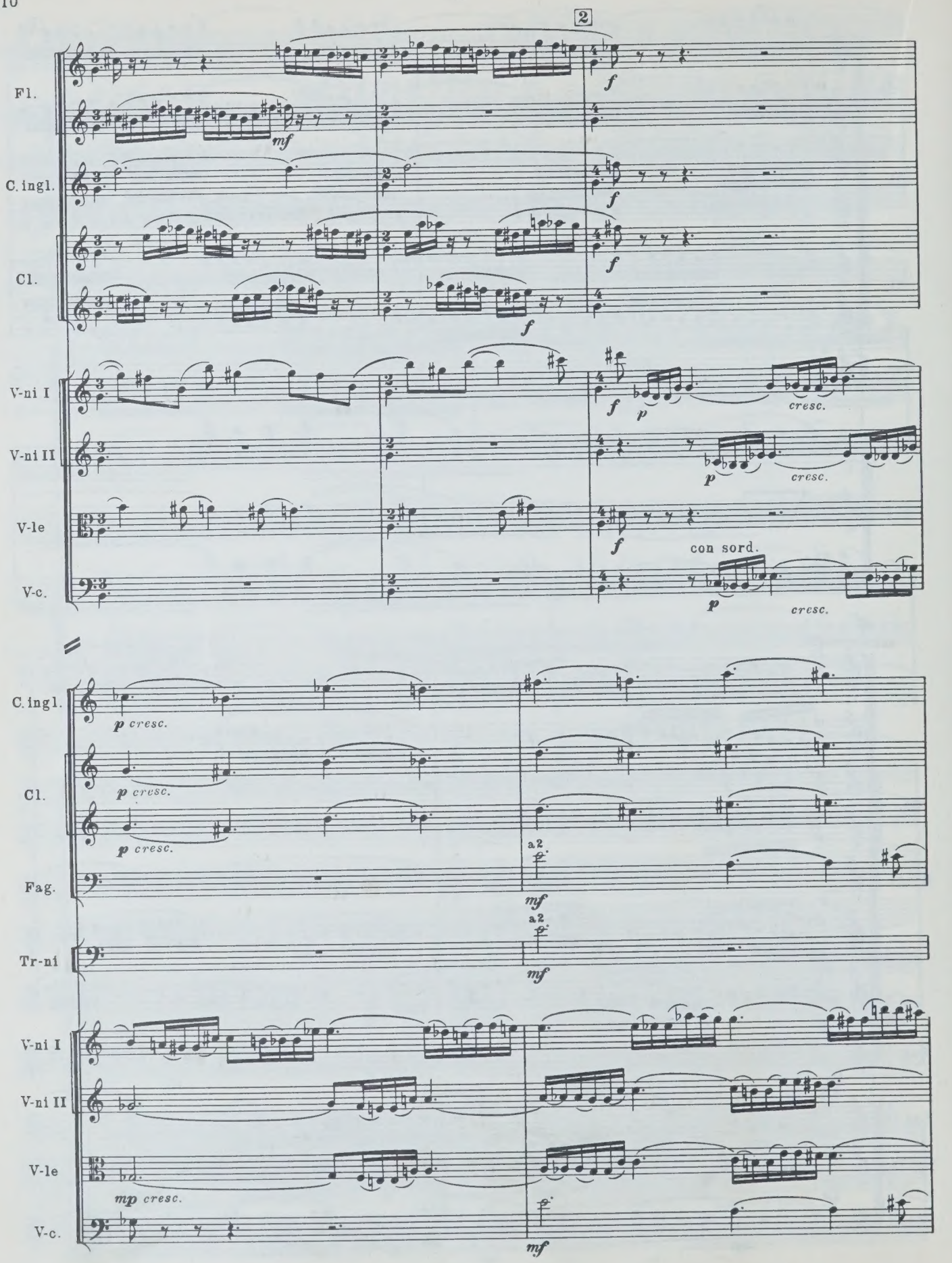
Cor.
V-ni I
V-ni II
V-le

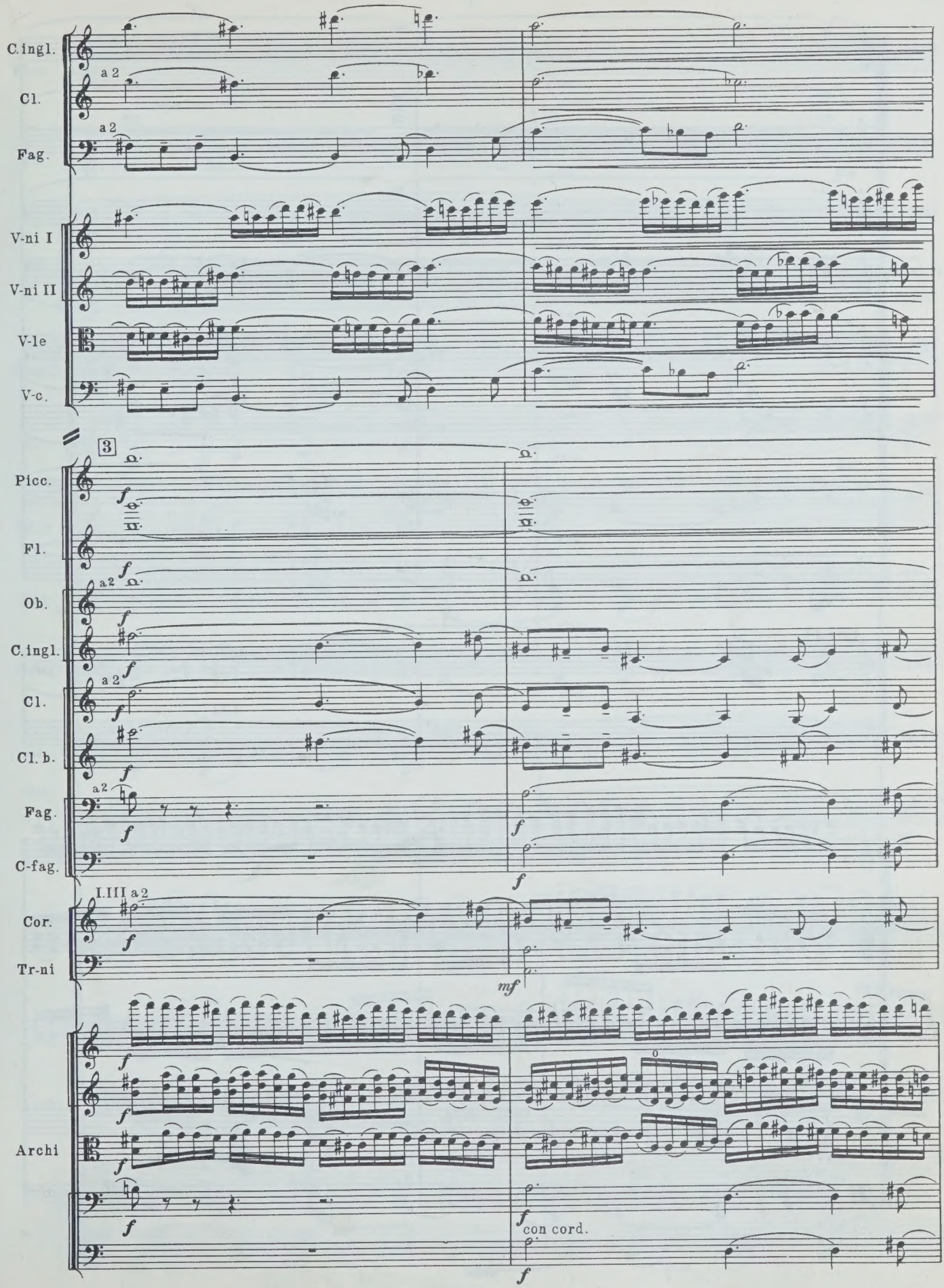
Cor.
V-ni I
V-ni II
V-le
cresc.

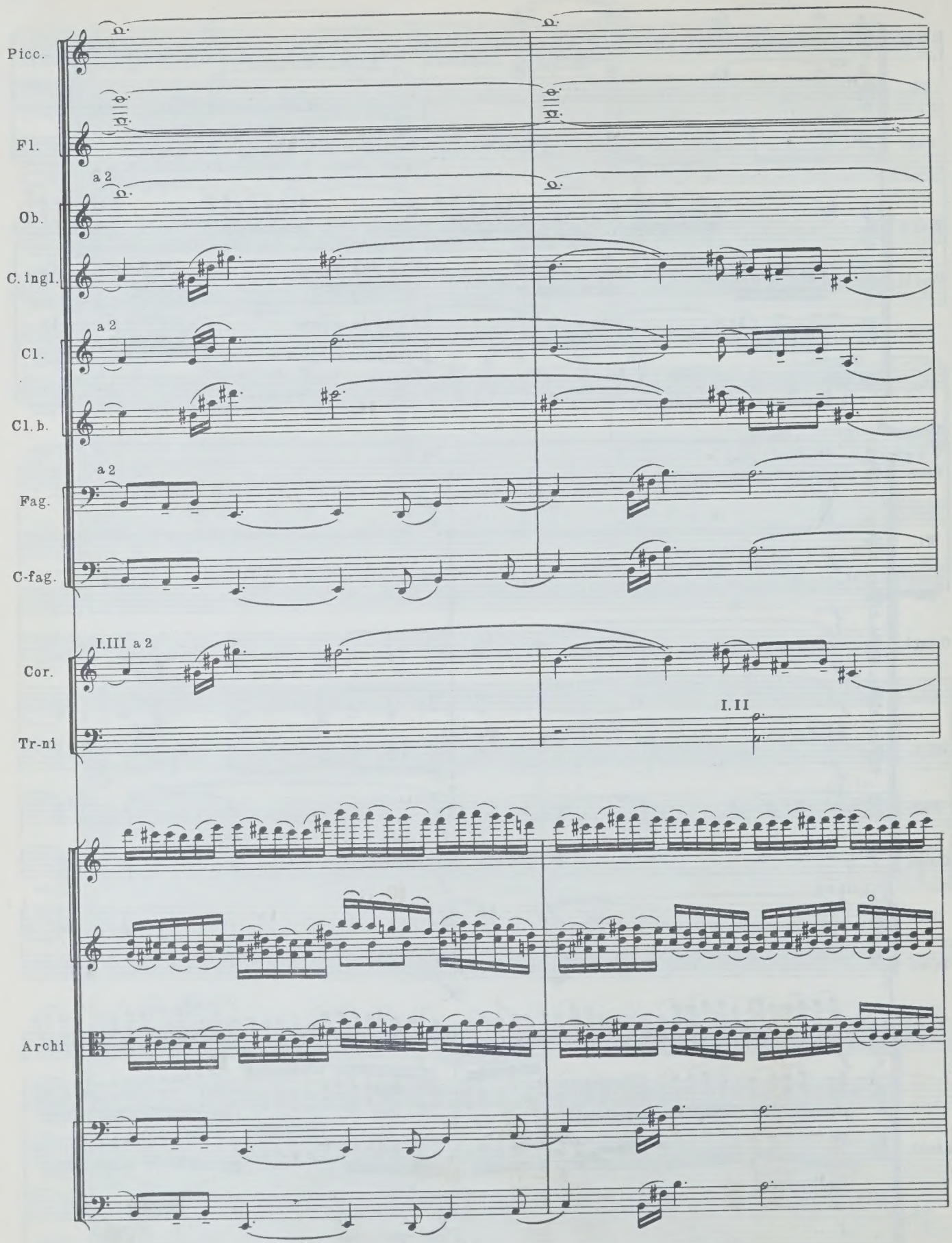
Cor.
V-ni I
V-ni II
V-le
f
mf

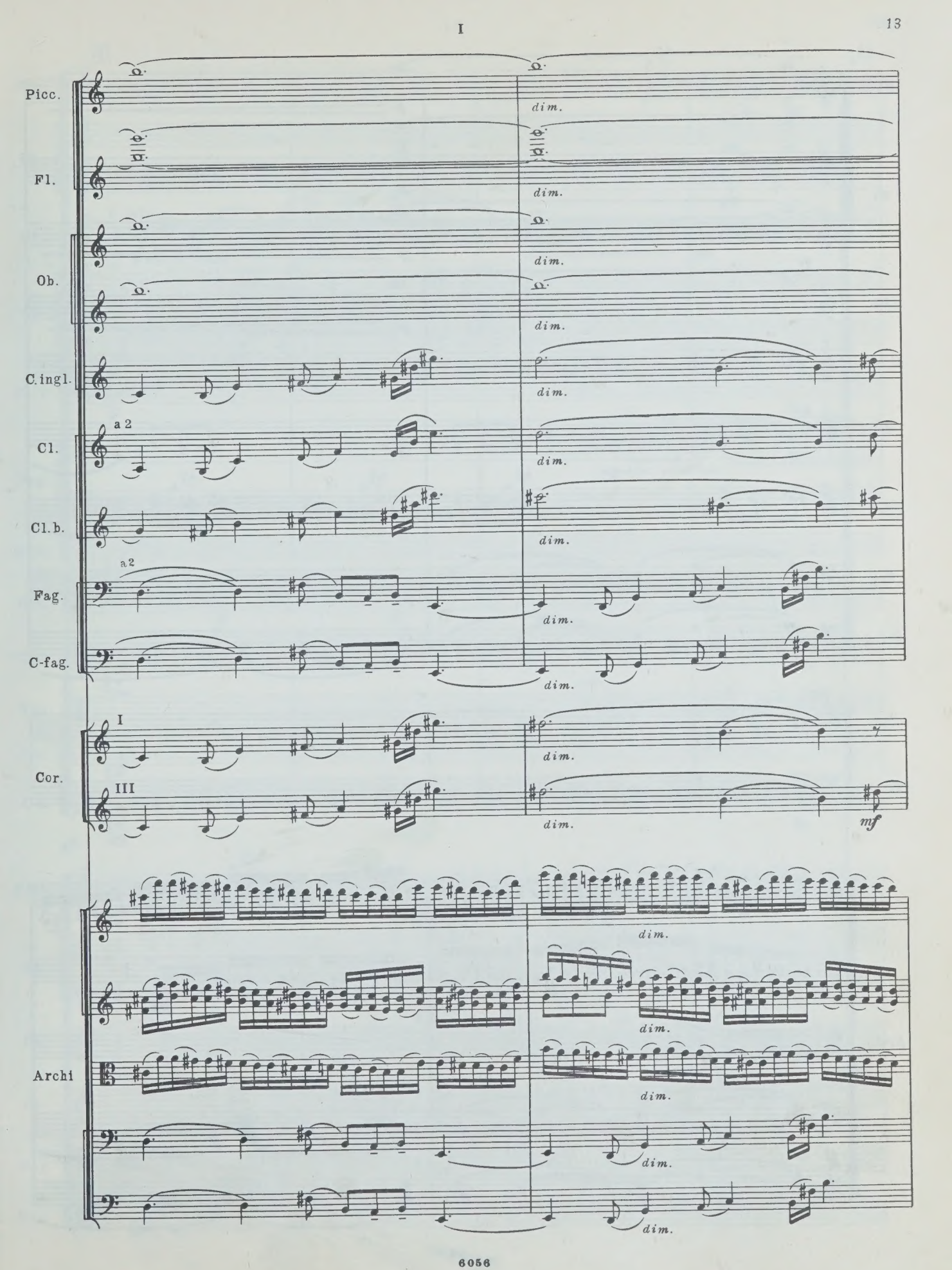
Fl.
Ob.
Cl.
Cor.
V-ni I
V-ni II
V-le
1
p
mf

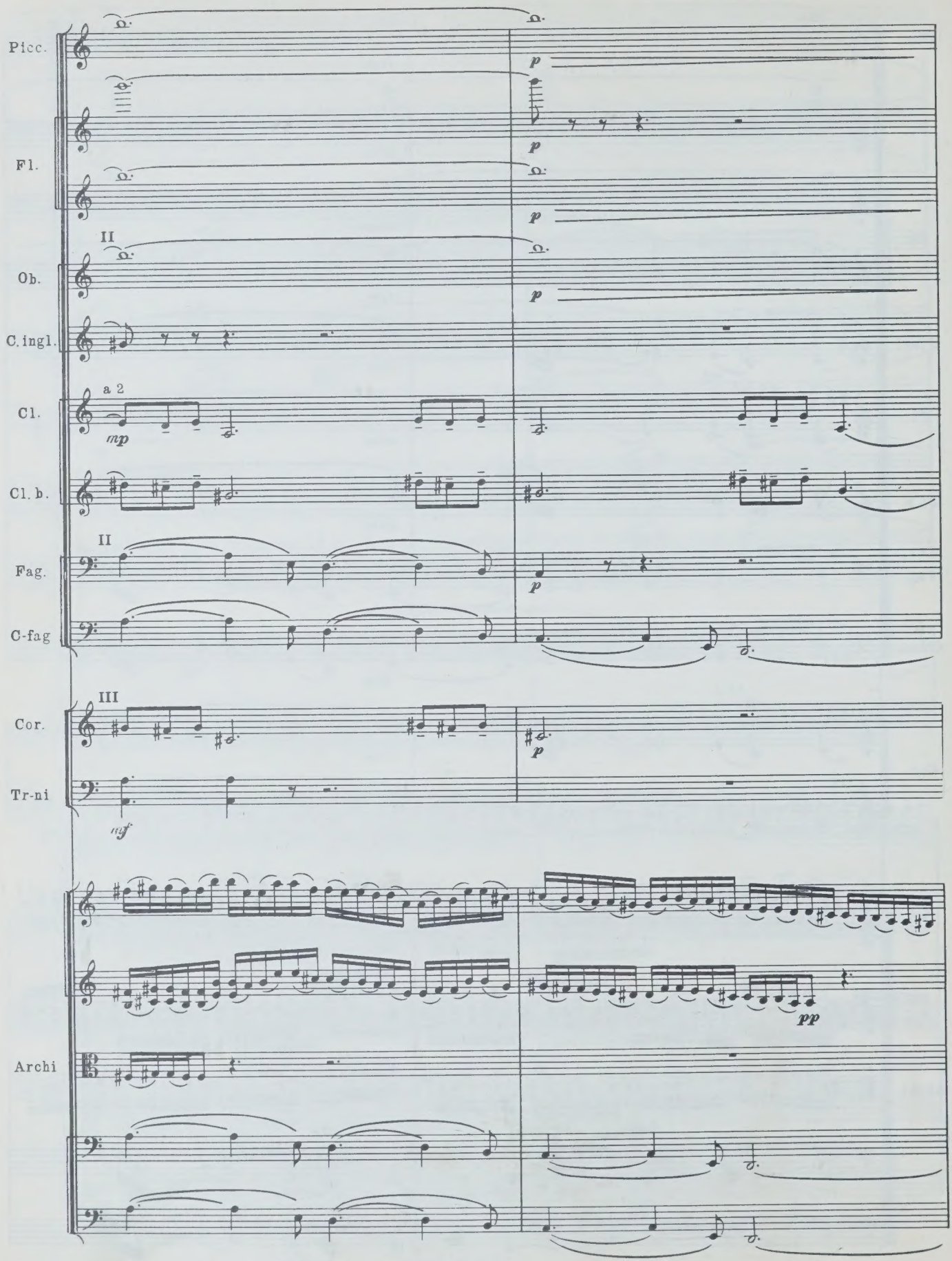

Fl.
Ob.
Cl.
a 4
Cor.
V-ni I
V-ni II
V-le
p
cresc.
C.ingl.
mp
mp cresc.

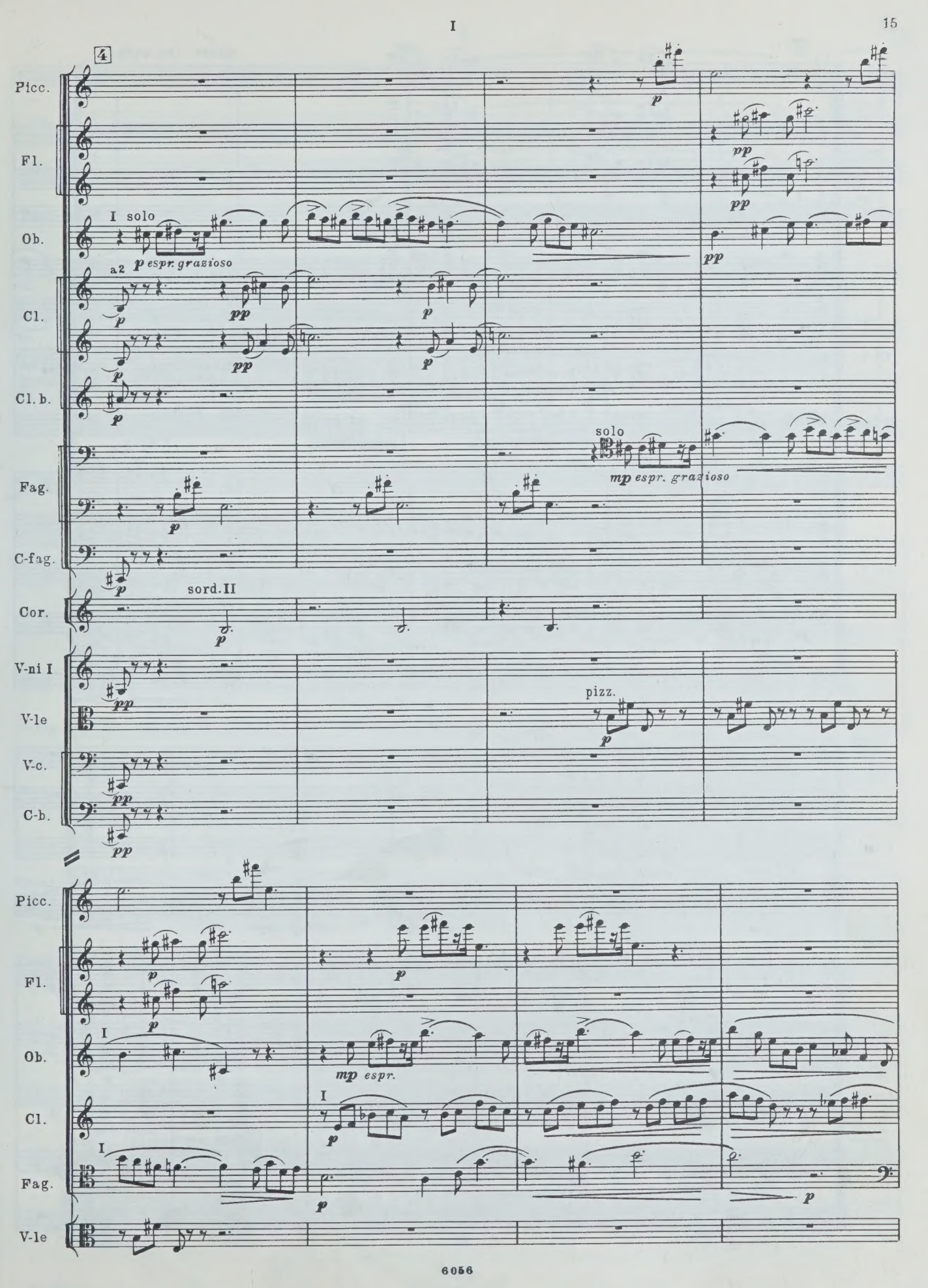

2
Fl.
mf
f
C. ingl.
f
Cl.
f
f
V-ni I
f
p
cresc.
V-ni II
p
cresc.
V-le
f
con sord.
V-c.
p
cresc.
C. ingl.
p cresc.
Cl.
p cresc.
p cresc.
Fag.
a2
mf
Tr-ni
a2
mf
V-ni I
V-ni II
V-le
mp cresc.
V-c.
mf


C.ingl.
a 2
Cl.
a 2
Fag.
V-ni I
V-ni II
V-le
V-c.
3
Picc.
f
Fl.
f
a2
Ob.
f
C.ingl.
f
a 2
Cl.
f
Cl. b.
f
a2
Fag.
f
C-fag.
f
I.III a 2
Cor.
f
Tr-ni
mf
f
Archi
f
f
con cord.
f


Picc.
Fl.
a 2
Ob.
C. ingl.
a 2
Cl.
Cl. b.
a 2
Fag.
C-fag.
I.III a 2
Cor.
I.II
Tr-ni
Archi


Picc.
Fl.
Ob.
C.ingl.
Cl.
a 2
Cl.b.
Fag.
a 2
C-fag.
Cor.
I
III
Archi
dim.
mf


Picc.
Fl.
II
Ob.
C. ingl.
a 2
Cl.
mp
Cl. b.
II
Fag.
C-fag
III
Cor.
Tr-ni
mf
p
pp
Archi


4
Picc.
Fl.
Ob.
I solo
p espr. grazioso
a2
Cl.
Cl. b.
Fag.
solo
mp espr. grazioso
C-fag.
Cor.
sord. II
V-ni I
V-le
pizz.
V-c.
C-b.
Picc.
Fl.
Ob.
mp espr.
Cl.
Fag.
V-le

5

Quiet (спокойно)

Picc.

Fl.

Ob.

I

Cl.

Cl. b.

C-fag.

Archi

pizz.

(pizz.)

arco

6

Cl.

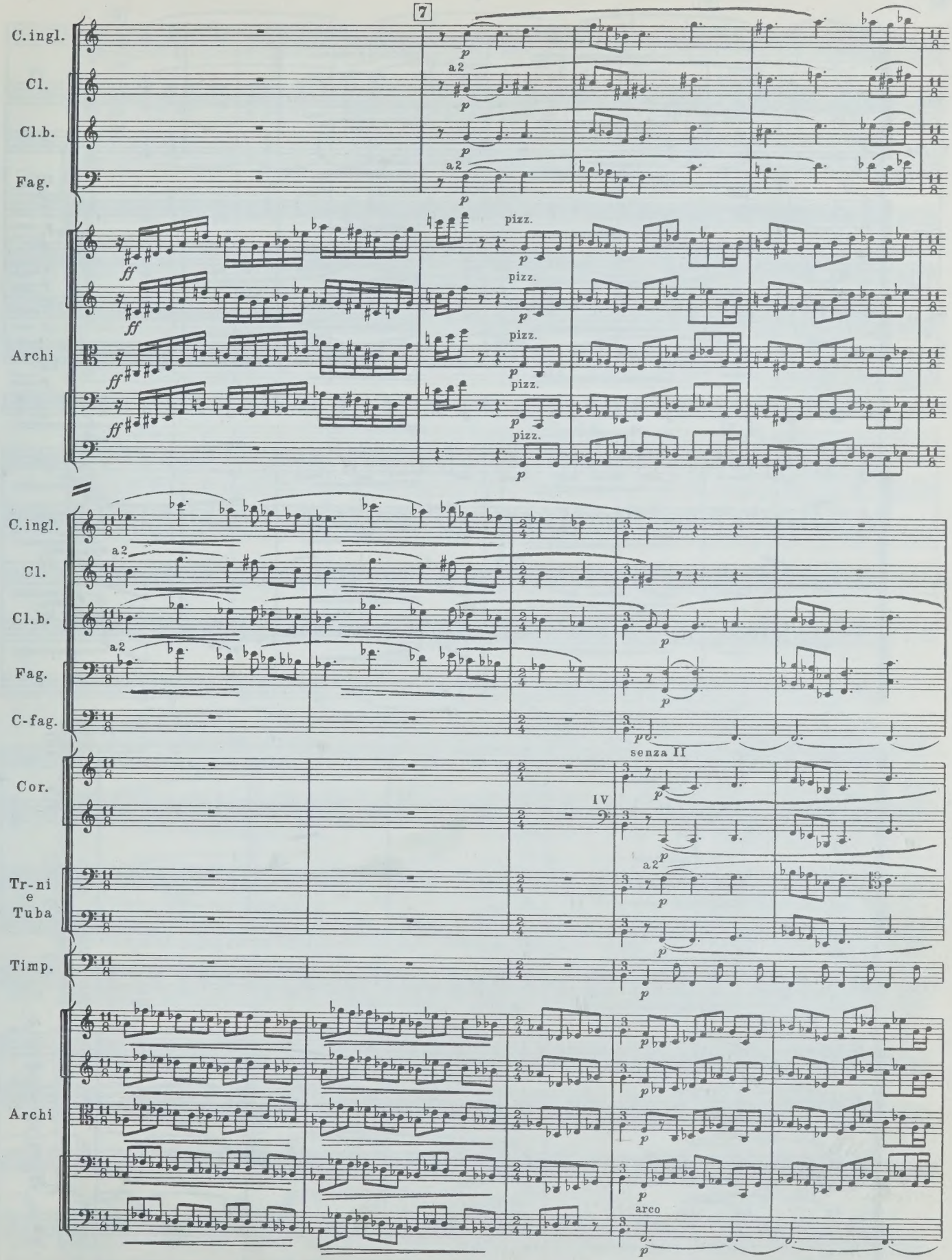
Cl. b.

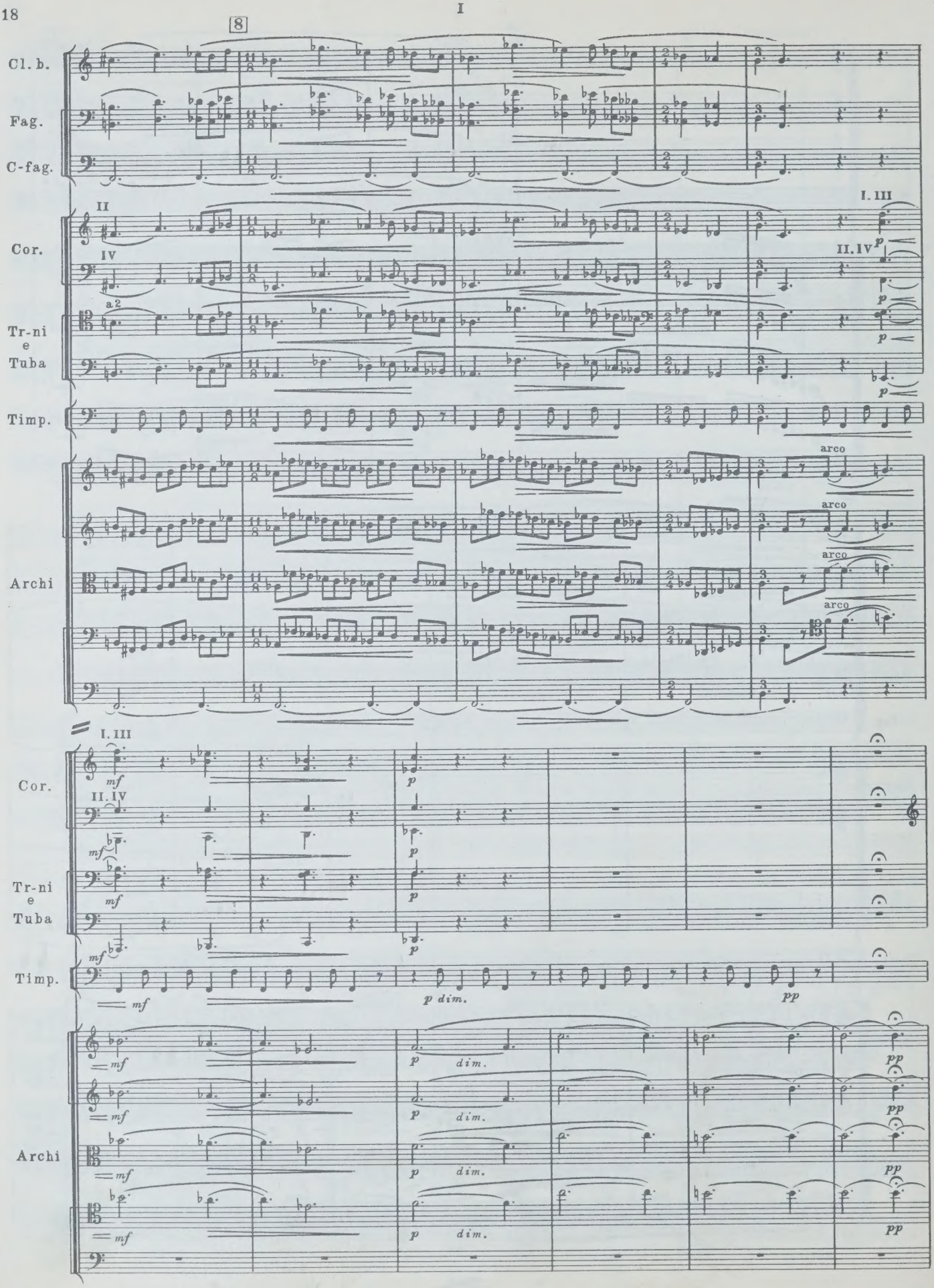
Cor.

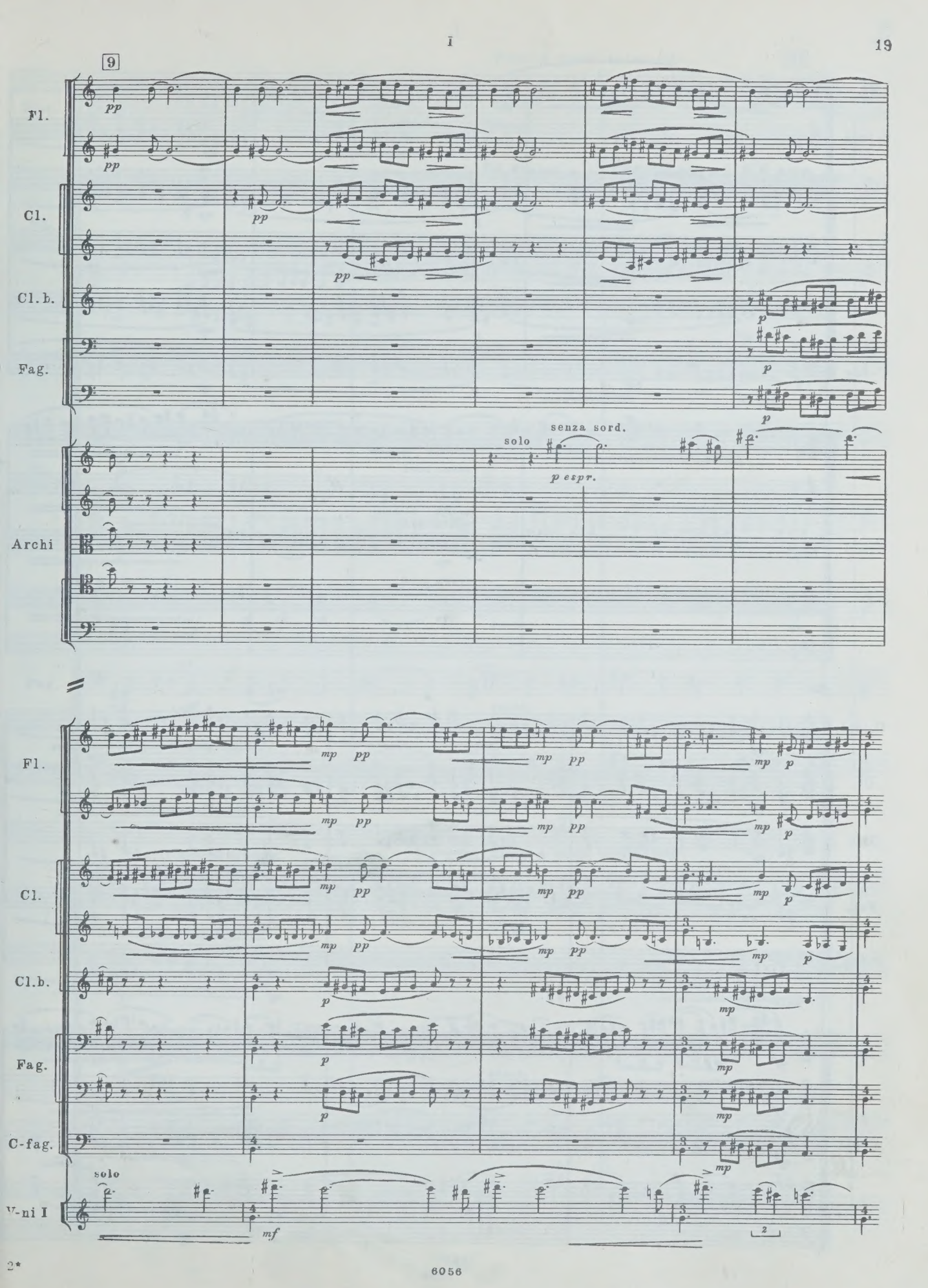
I solo

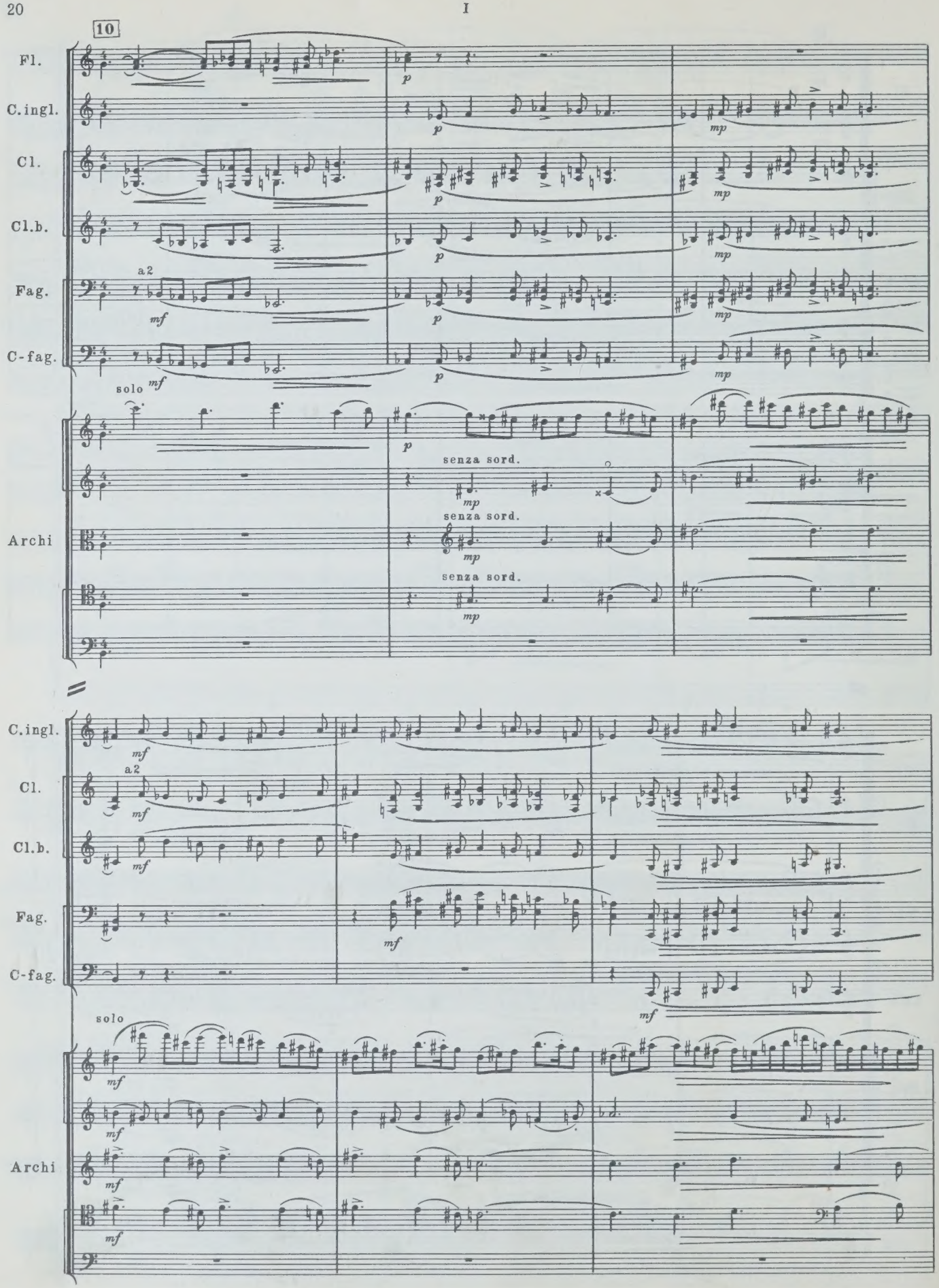
mp espr.

Archi


7
C.ingl.
Cl.
Cl.b.
Fag.
a2
Archi
pizz.
C-fag.
Cor.
senza II
IV
Tr-ni e Tuba
Timp.
arco


I
8
Cl. b.
Fag.
C-fag.
Cor.
II
IV
I. III
II. IV
p
a2
Tr-ni
e
Tuba
Timp.
Archi
arco
mf
p dim.
pp
dim.


9
Fl.
Cl.
Cl. b.
Fag.
Archi
solo
senza sord.
p espr.
Fl.
Cl.
Cl. b.
Fag.
C-fag.
solo
V-ni I


10
Fl.
C.ingl.
Cl.
Cl.b.
Fag.
C-fag.
a2
solo
Archi
senza sord.
senza sord.
senza sord.
C.ingl.
Cl.
a2
Cl.b.
Fag.
C-fag.
solo
Archi

Poco a poco animando

Picc.

Fl.

C. ingl.

Cl.

Cl. b.

Fag.

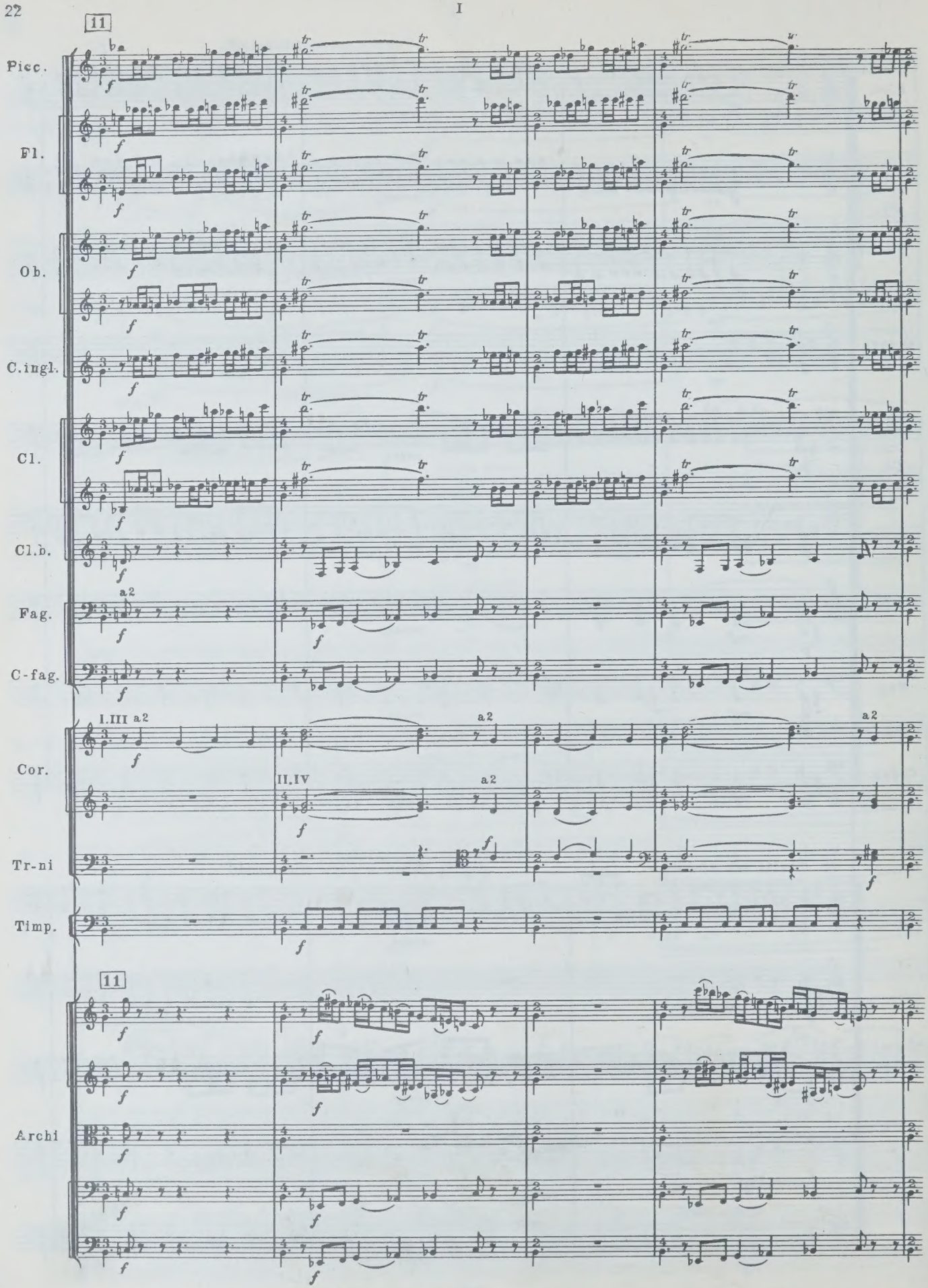
C-fag.

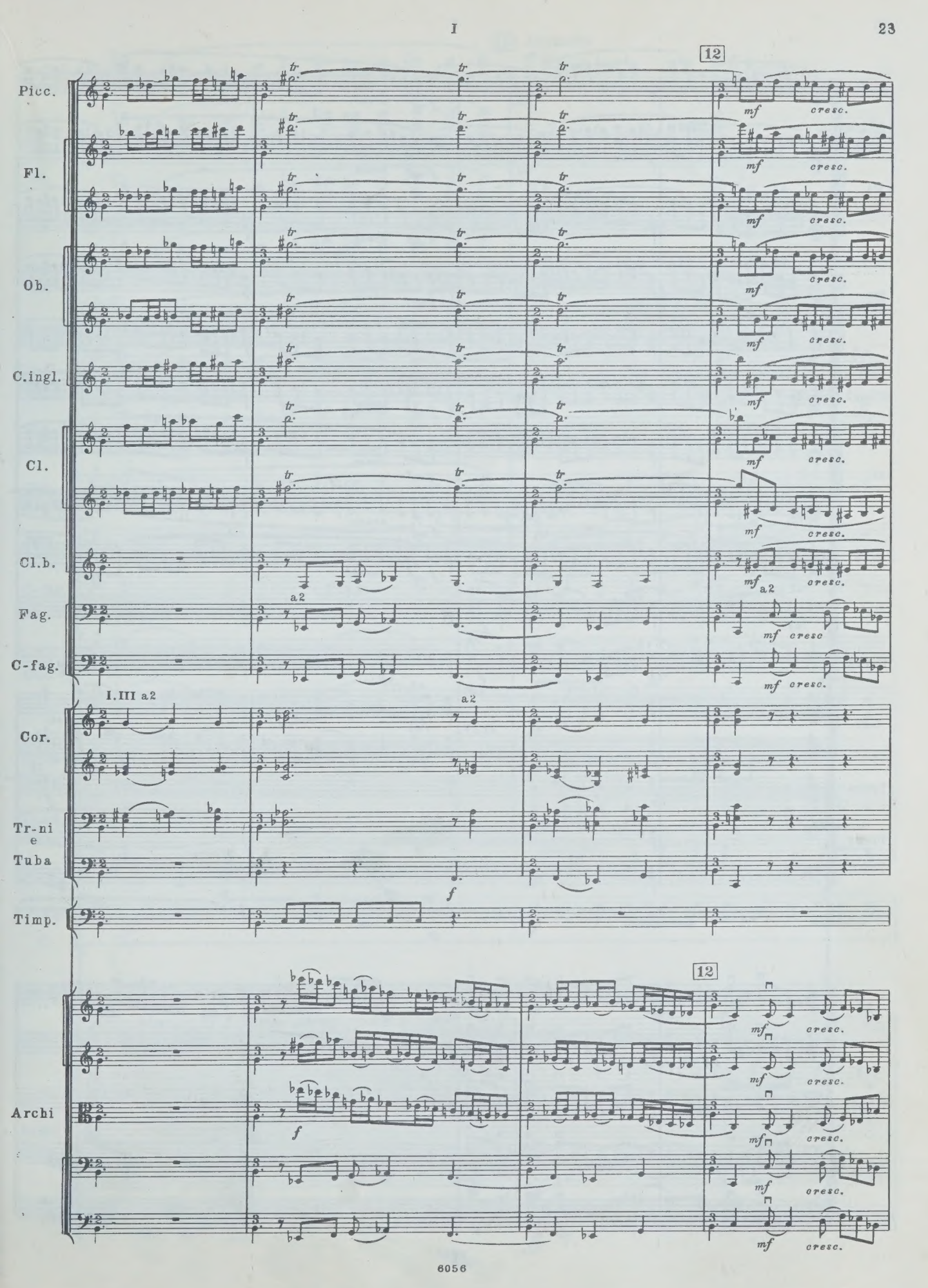
tutti senza sord.

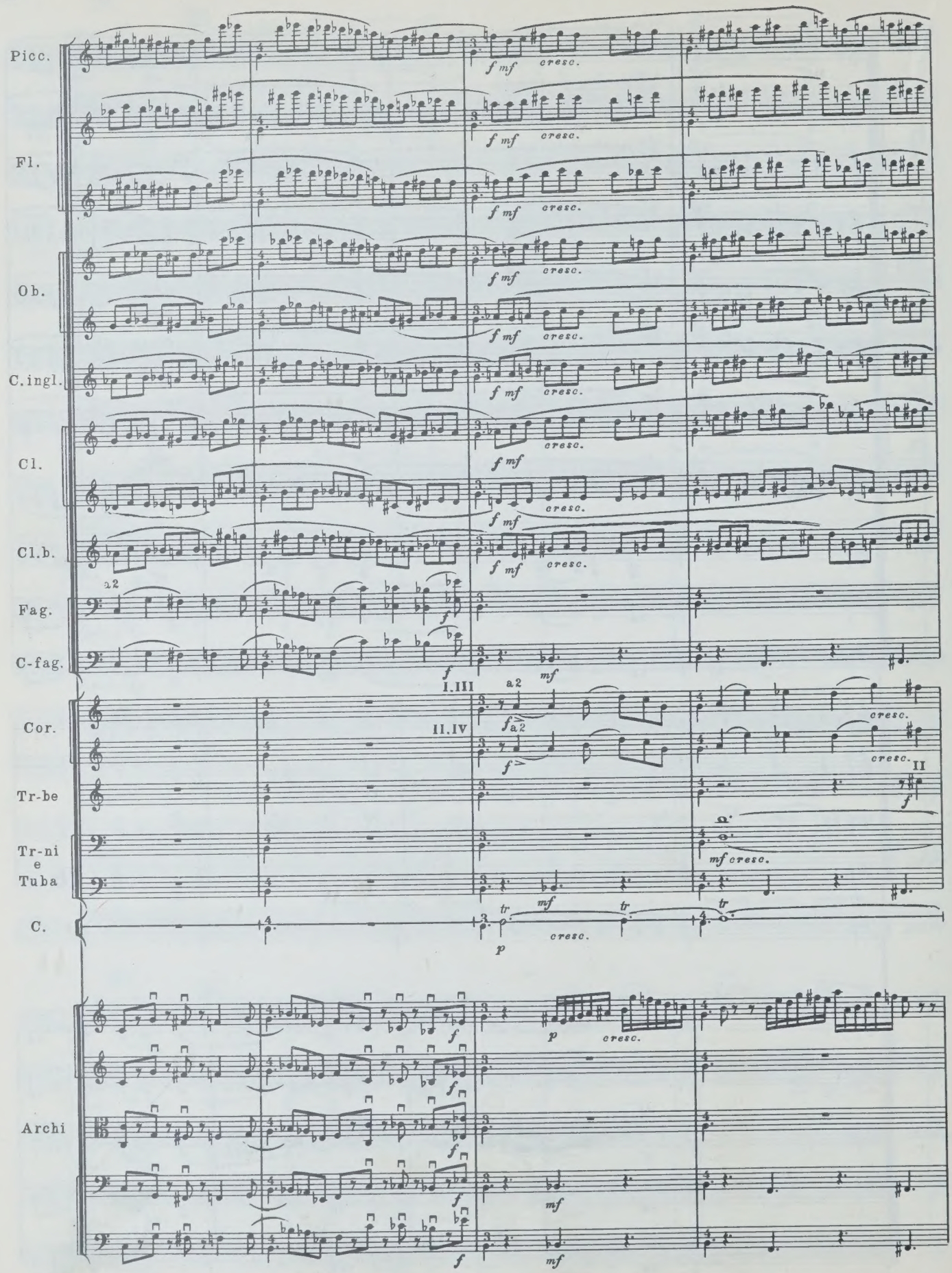
Poco a poco animando

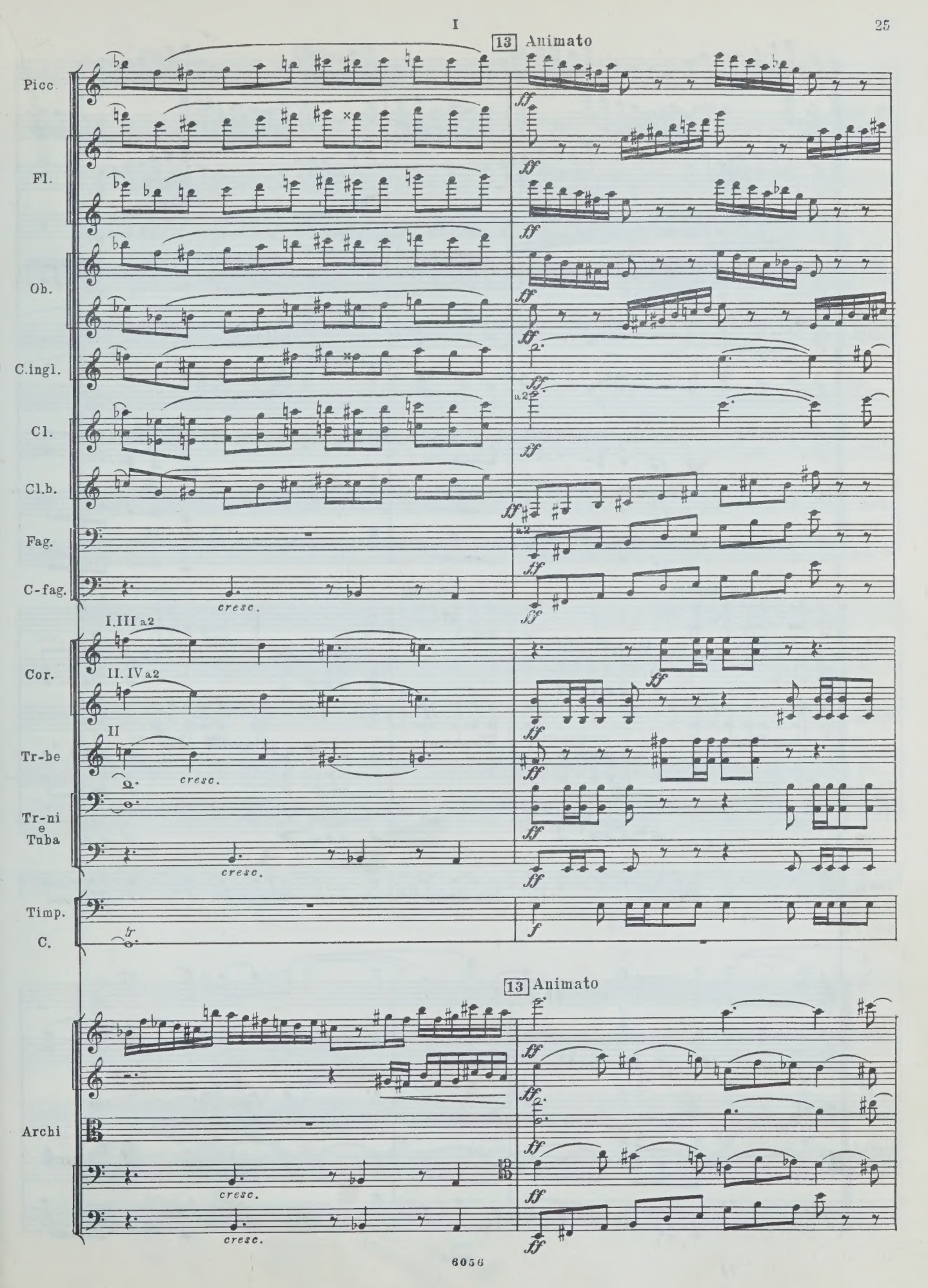
Archi

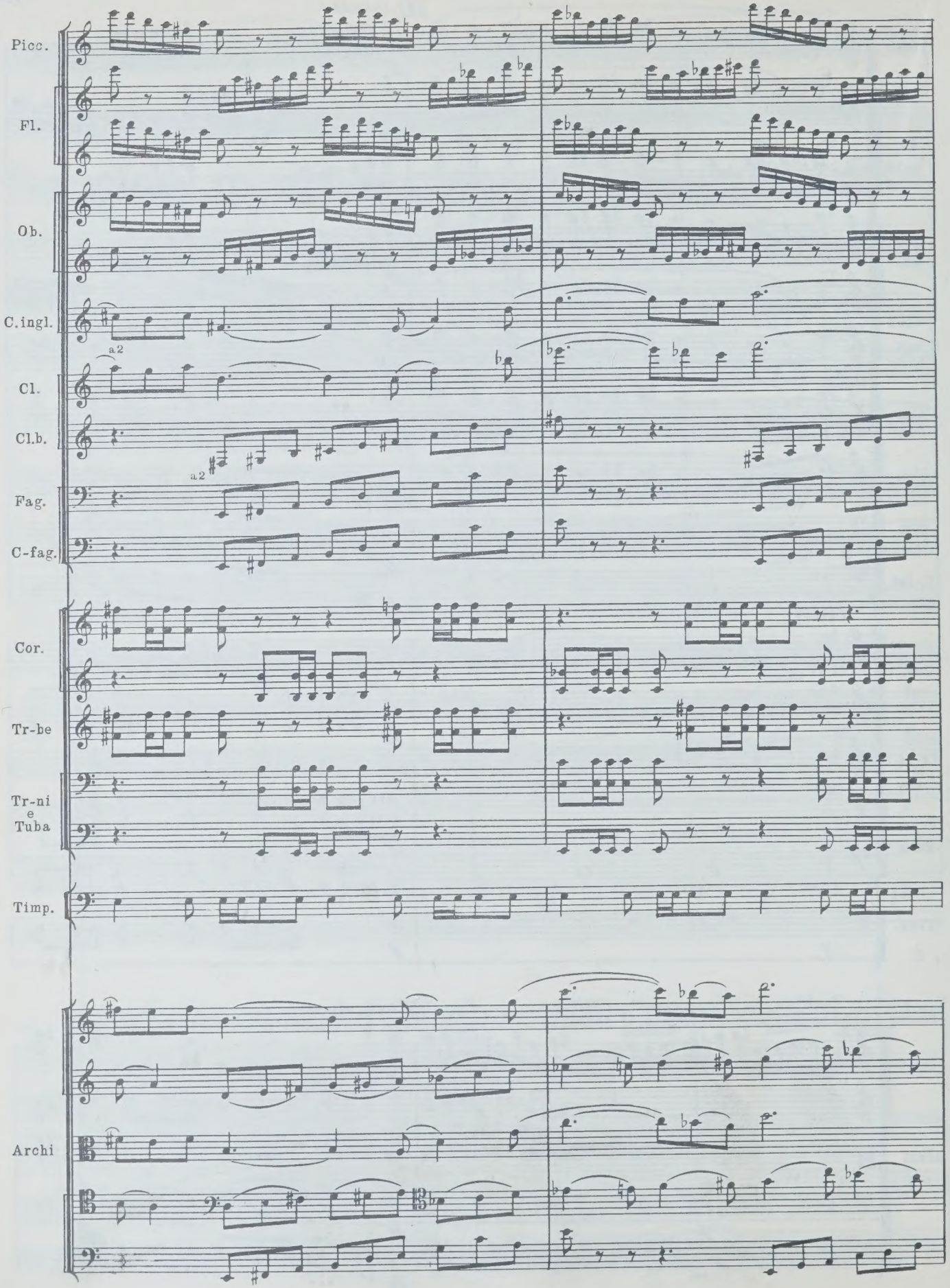
senza sord.

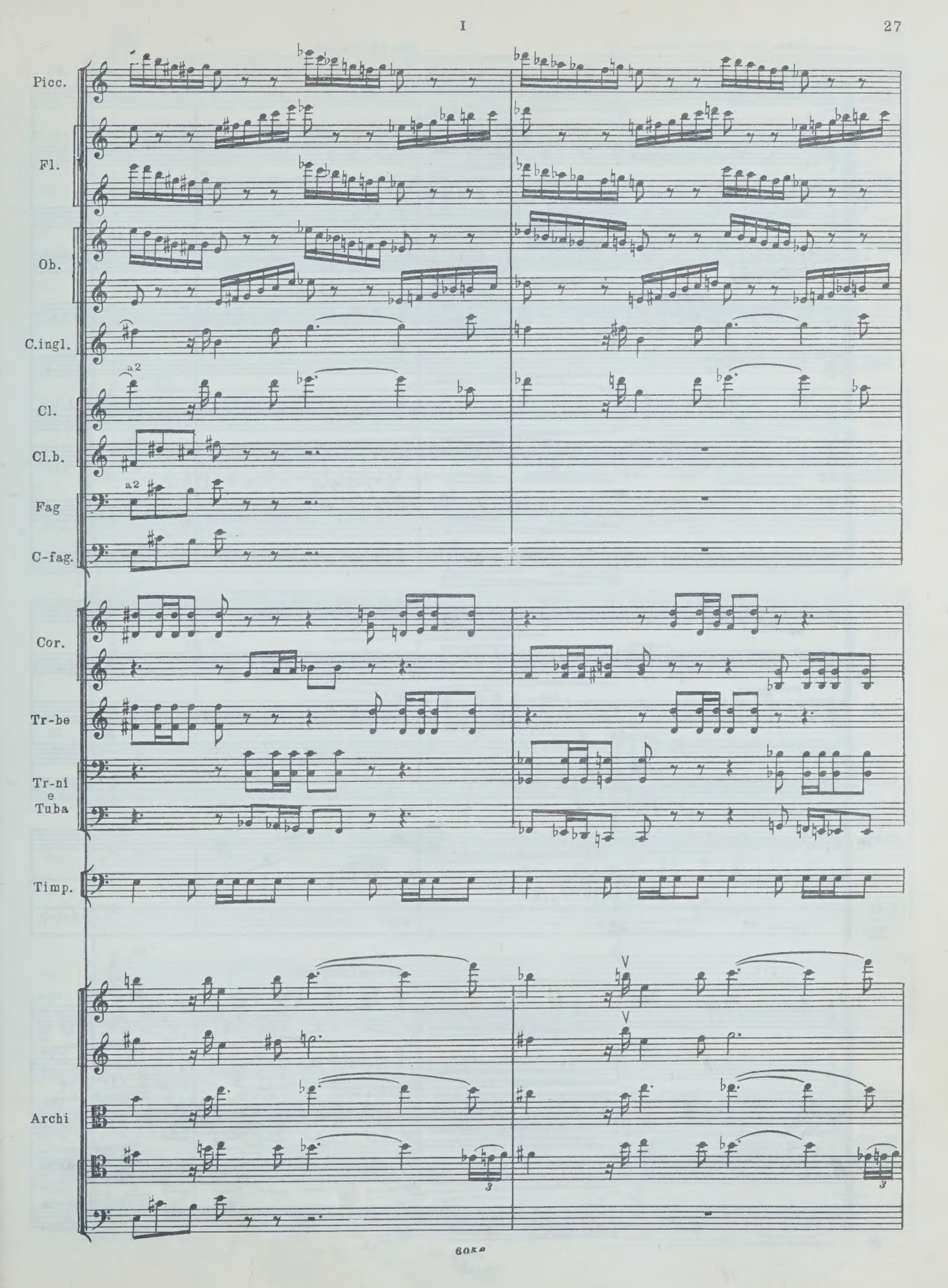

11
Picc.
Fl.
Ob.
C.ingl.
Cl.
Cl.b.
a2
Fag.
C-fag.
I.III a2
a2
a2
Cor.
II.IV
a2
Tr-ni
Timp.
11
Archi


12
Picc.
Fl.
Ob.
C.ingl.
Cl.
Cl.b.
Fag.
C-fag.
Cor.
Tr-ni e Tuba
Timp.
Archi
tr
mf
cresc.
a2
I.III a2
f


Picc.
Fl.
Ob.
C.ingl.
Cl.
Cl.b.
Fag.
C-fag.
Cor.
Tr-be
Tr-ni e Tuba
C.
Archi
a2
I.III
II.IV
II
cresc.
f
mf
p
tr


13 Animato
Picc.
Fl.
Ob.
C.ingl.
Cl.
Cl.b.
Fag.
C-fag.
cresc.
I.III a2
Cor.
II. IV a2
II
Tr-be
Tr-ni e Tuba
Timp.
C.
13 Animato
Archi
cresc.


Picc.
Fl.
Ob.
C.ingl.
a2
Cl.
Cl.b.
a2
Fag.
C-fag.
Cor.
Tr-be
Tr-ni
e
Tuba
Timp.
Archi


Picc.
Fl.
Ob.
C.ingl.
Cl.
a2
Cl.b.
Fag
a2
C-fag.
Cor.
Tr-be
Tr-ni
e
Tuba
Timp.
Archi
3
3

I

Broad (широко)

Picc.

Fl.

Ob.

C.ingl.

Cl.

Cl.b.

Fag.

C-fag.

Cor.

Tr-de

Tr-ni e Tuba

Timp.

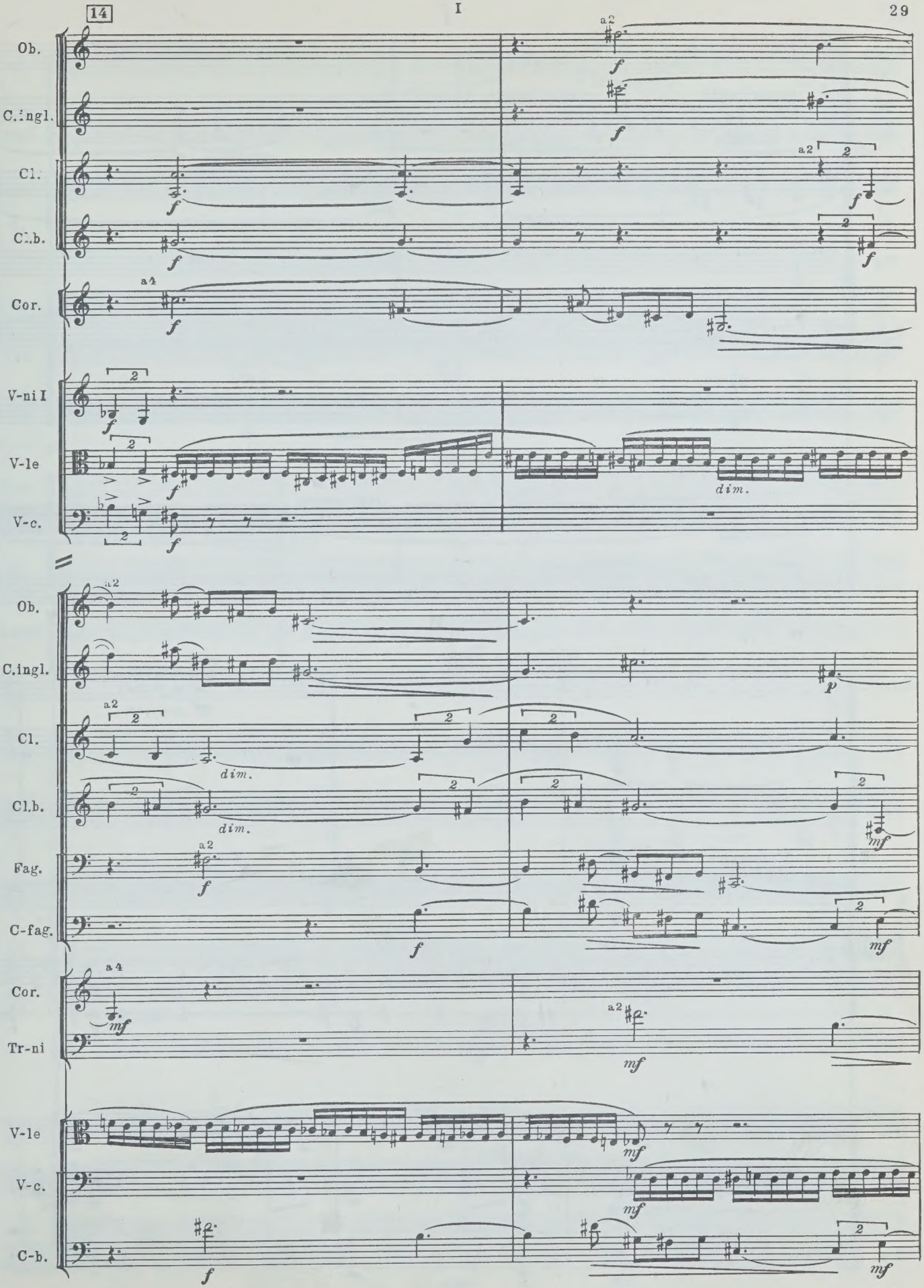
Tr-lo

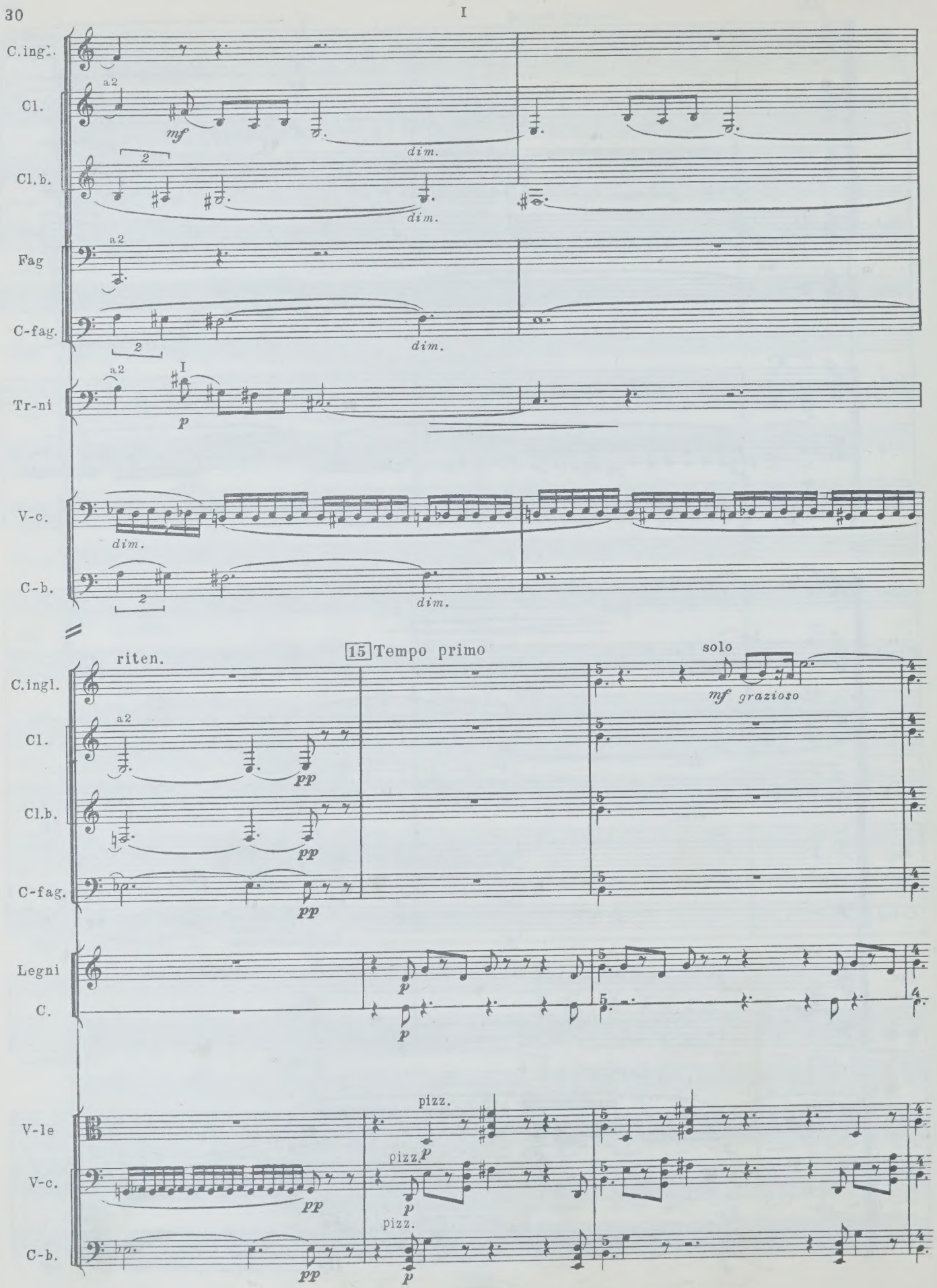
P-ti

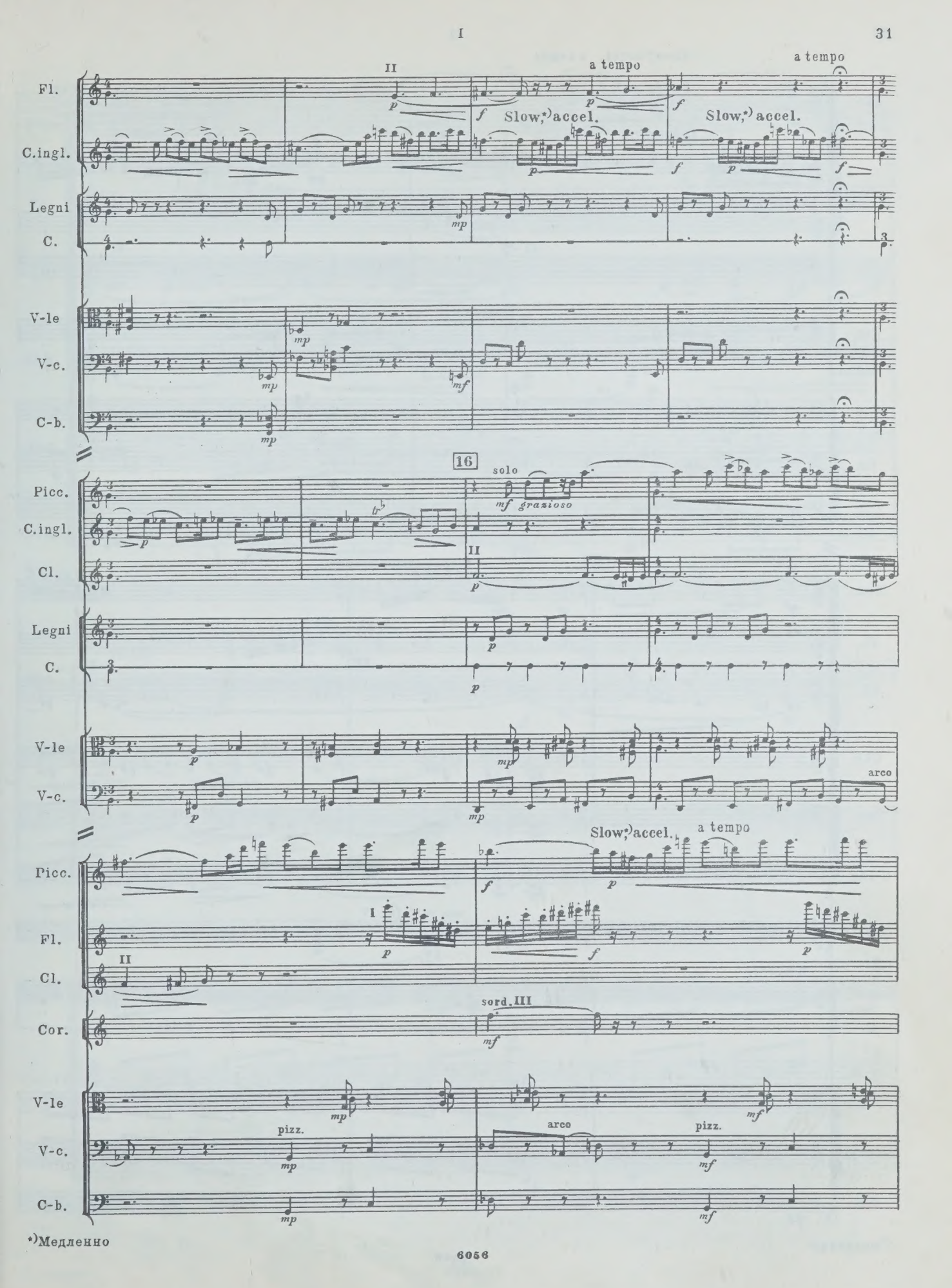
C.

Broad (широко)

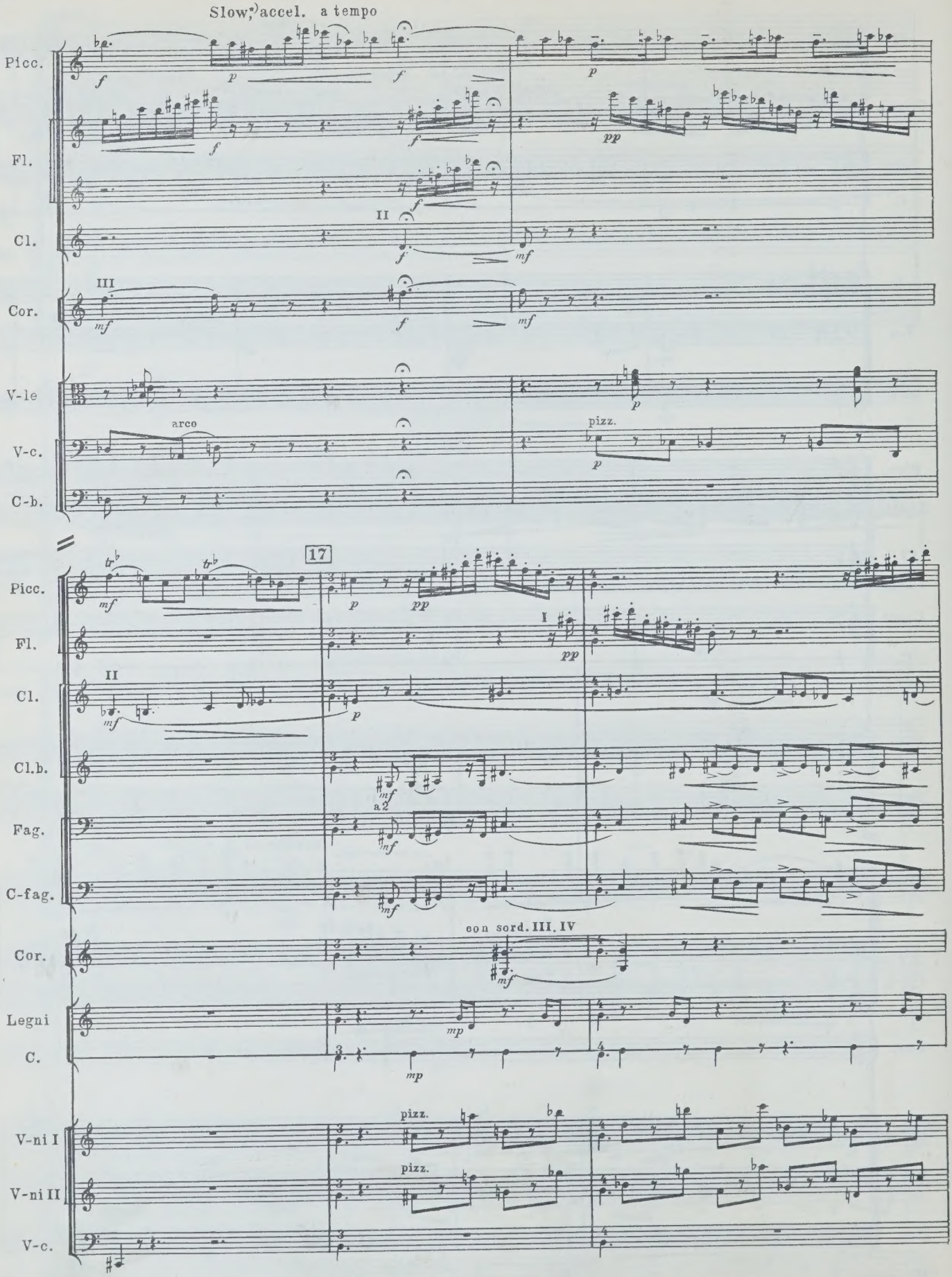
Archi


14
Ob.
C.ingl.
Cl.
Cl.b.
Cor.
V-ni I
V-le
V-c.
a2
a4
dim.
Fag.
C-fag.
Tr-ni
C-b.

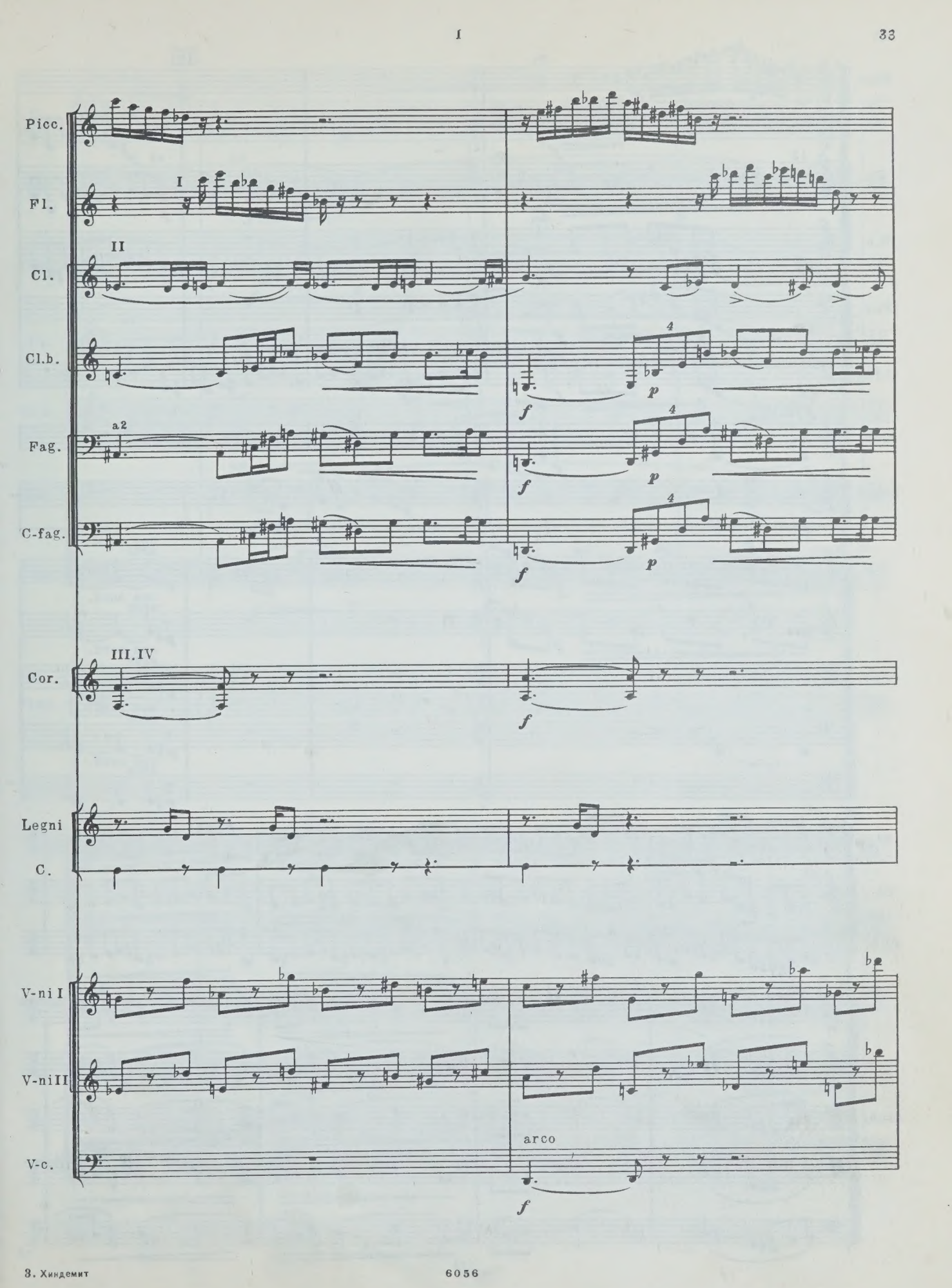

I
C.ingl.
Cl.
a2
mf
dim.
Cl.b.
dim.
Fag
a2
C-fag.
dim.
Tr-ni
a2
I
p
V-c.
dim.
C-b.
dim.
riten.
15 Tempo primo
solo
mf grazioso
C.ingl.
Cl.
a2
pp
Cl.b.
pp
C-fag.
pp
Legni
p
C.
p
V-le
pizz.
p
V-c.
pp
pizz.
p
C-b.
pp
pizz.
p

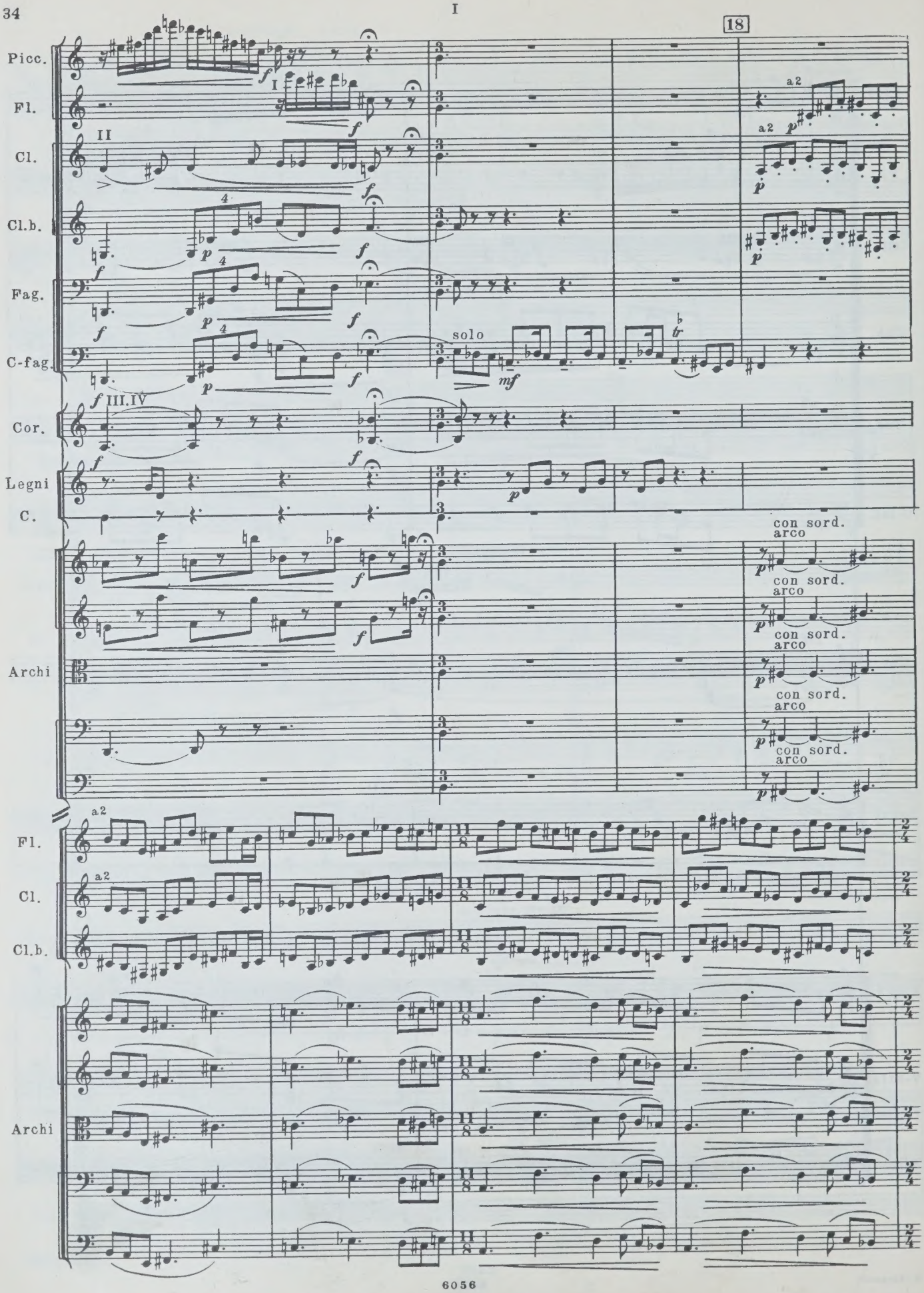

Fl.
C.ingl.
Legni
C.
V-le
V-c.
C-b.
II
a tempo
Slow,*) accel.
a tempo
Slow,*) accel.
16
Picc.
C.ingl.
Cl.
solo
mf grazioso
II
Legni
C.
V-le
V-c.
arco
Picc.
Fl.
Cl.
I
II
Slow,*) accel.
a tempo
Cor.
sord. III
V-le
V-c.
C-b.
pizz.
arco
pizz.

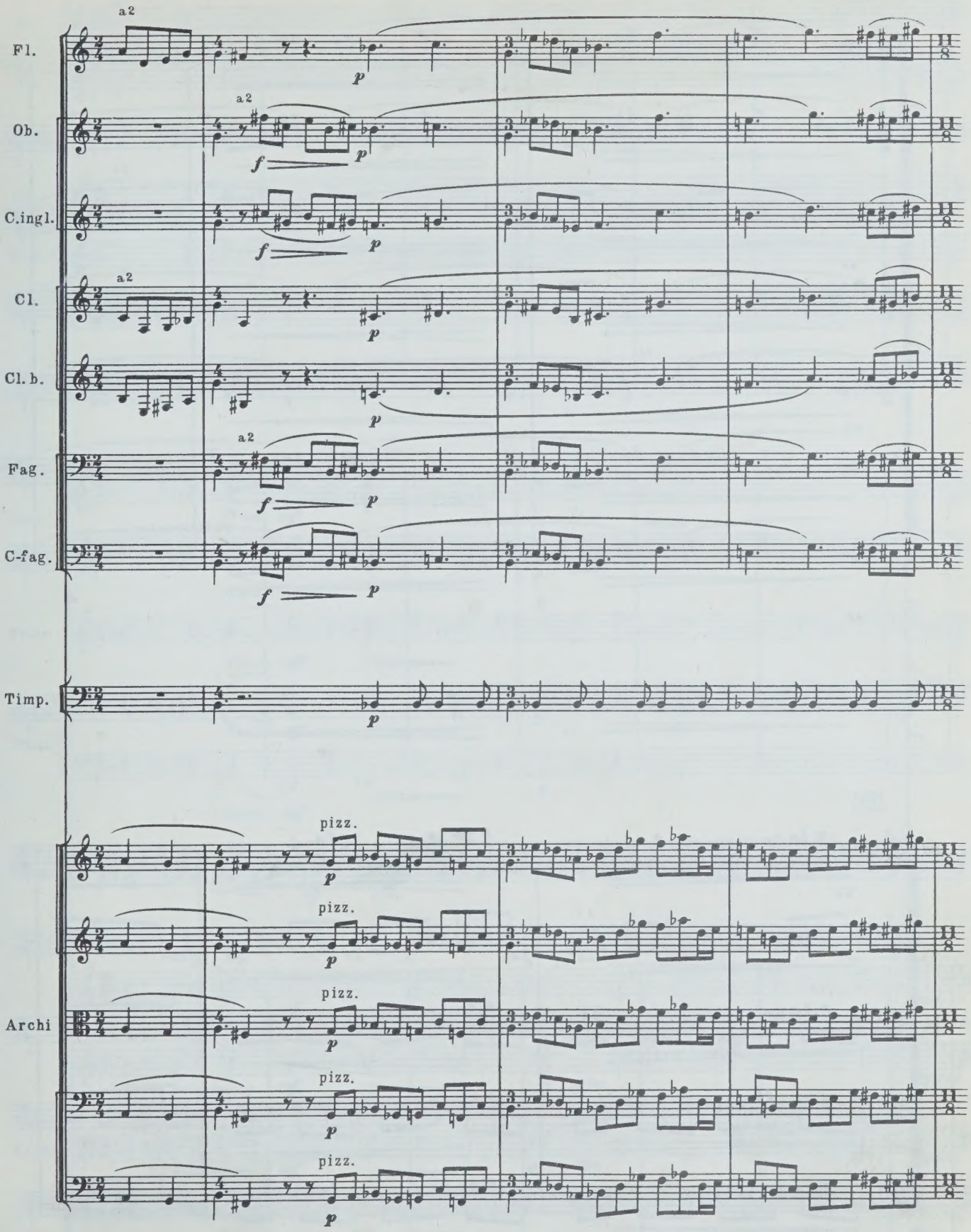
*) Медленно

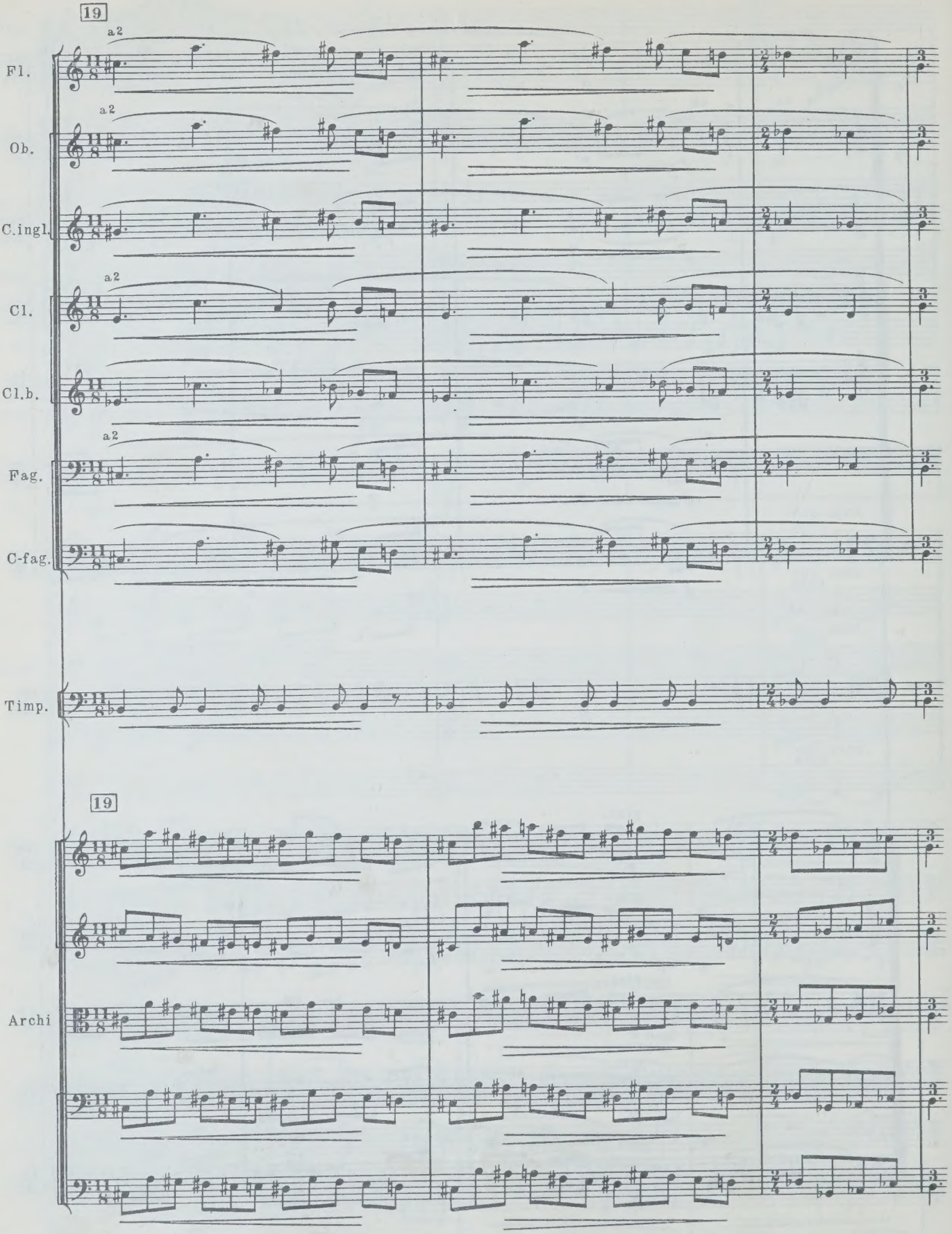

Slow,*) accel. a tempo
Picc.
Fl.
Cl.
Cor.
V-le
V-c.
C-b.
arco
pizz.
17
Cl.b.
Fag.
C-fag.
a 2
con sord. III. IV
Legni
C.
V-ni I
V-ni II
V-c.

*) Медленно


Picc.
Fl.
I
II
Cl.
Cl.b.
f
p
4
a2
Fag.
C-fag.
III.IV
Cor.
Legni
C.
V-ni I
V-ni II
arco
V-c.

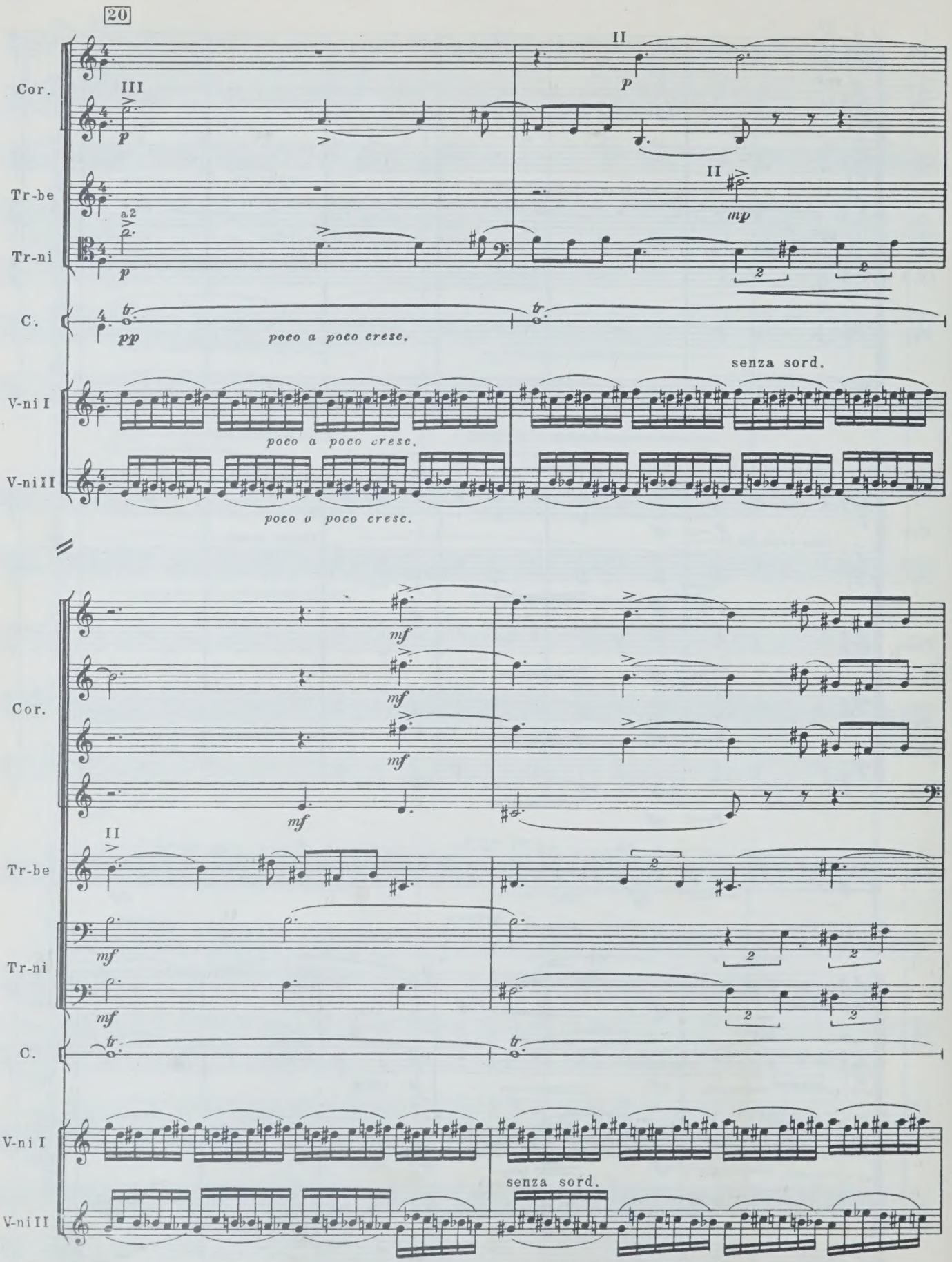

I
18
Picc.
Fl.
Cl.
Cl.b.
Fag.
C-fag.
Cor.
Legni
C.
Archi
a2
solo
con sord.
arco
Fl.
Cl.
Cl.b.
Archi


Fl.
Ob.
C.ingl.
Cl.
Cl. b.
Fag.
C-fag.
Timp.
Archi
a2
pizz.


19
a2
Fl.
Ob.
C.ingl.
Cl.
Cl.b.
Fag.
C-fag.
Timp.
19
Archi

Fl.
Ob.
C.ingl.
Cl.
Cl. b.
Fag.
C.fag.
Cor.
Fr-be
Tr-ni e Tuba
Timp.
Archi

a2
con sord. I.II
con sord. III.IV
senza sord.
arco
p
mf
dim.
pp
ppp


20
Cor.
III
II
p
Tr-be
II
mp
a2
Tr-ni
p
C.
pp
poco a poco cresc.
senza sord.
V-ni I
poco a poco cresc.
V-ni II
poco a poco cresc.
mf
Cor.
mf
mf
mf
II
Tr-be
Tr-ni
mf
mf
C.
V-ni I
senza sord.
V-ni II

Picc.

Fl.

C-fag.

Cor.

Tr-be

Tr-ni e Tuba

C.

V-ni I

V-ni II

V-le

mf cresc.

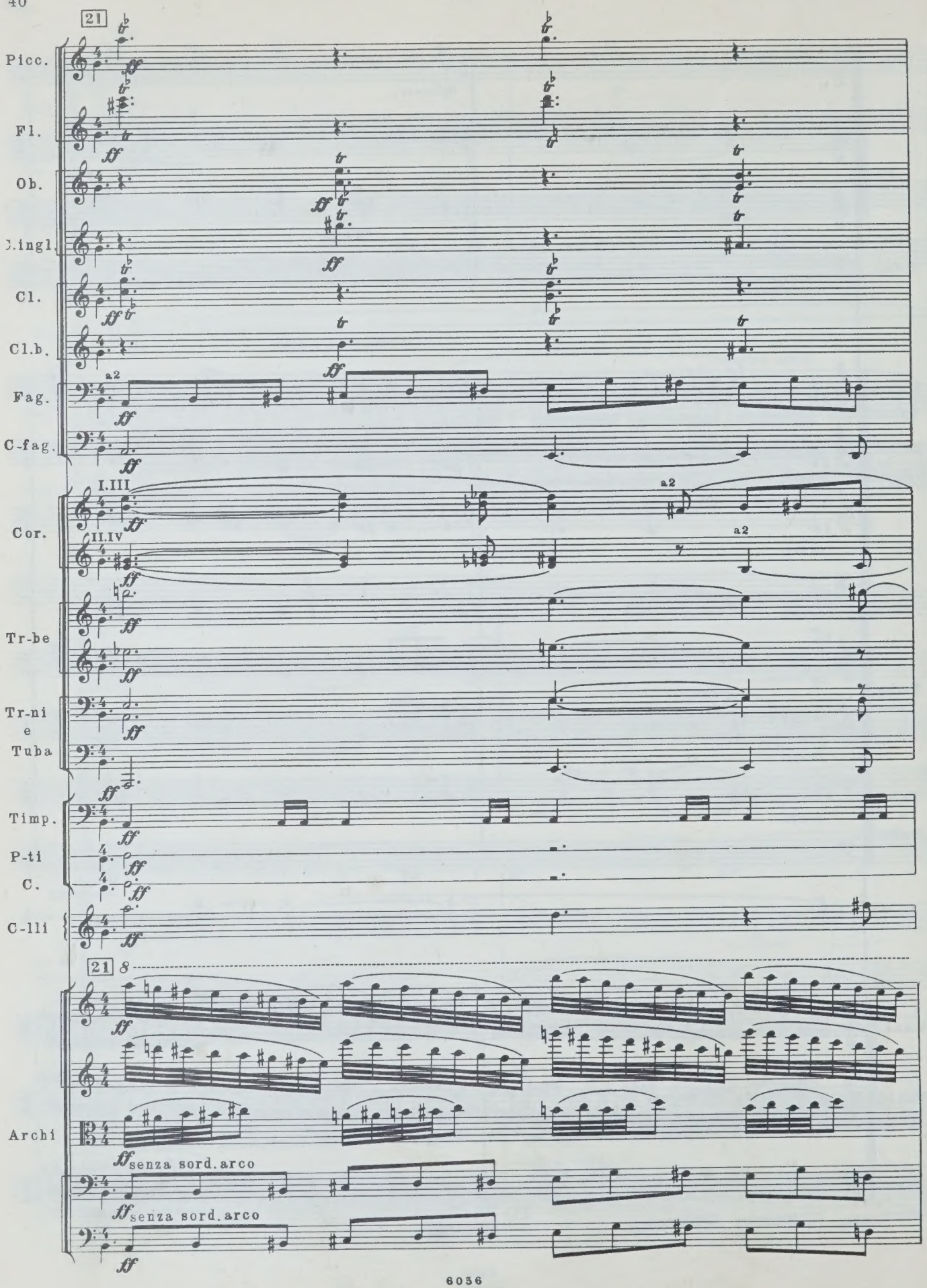
cresc.

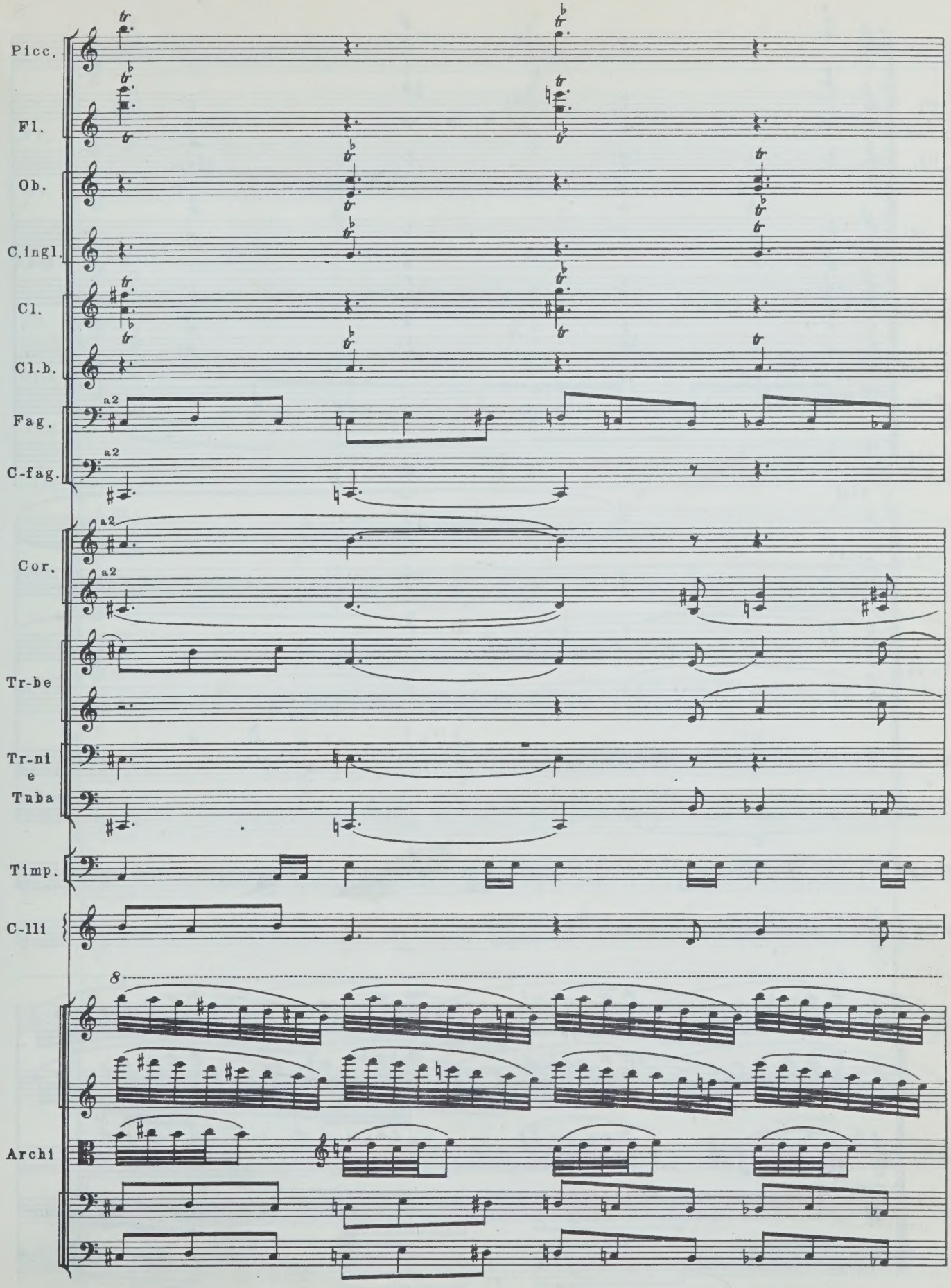
mf cresc.

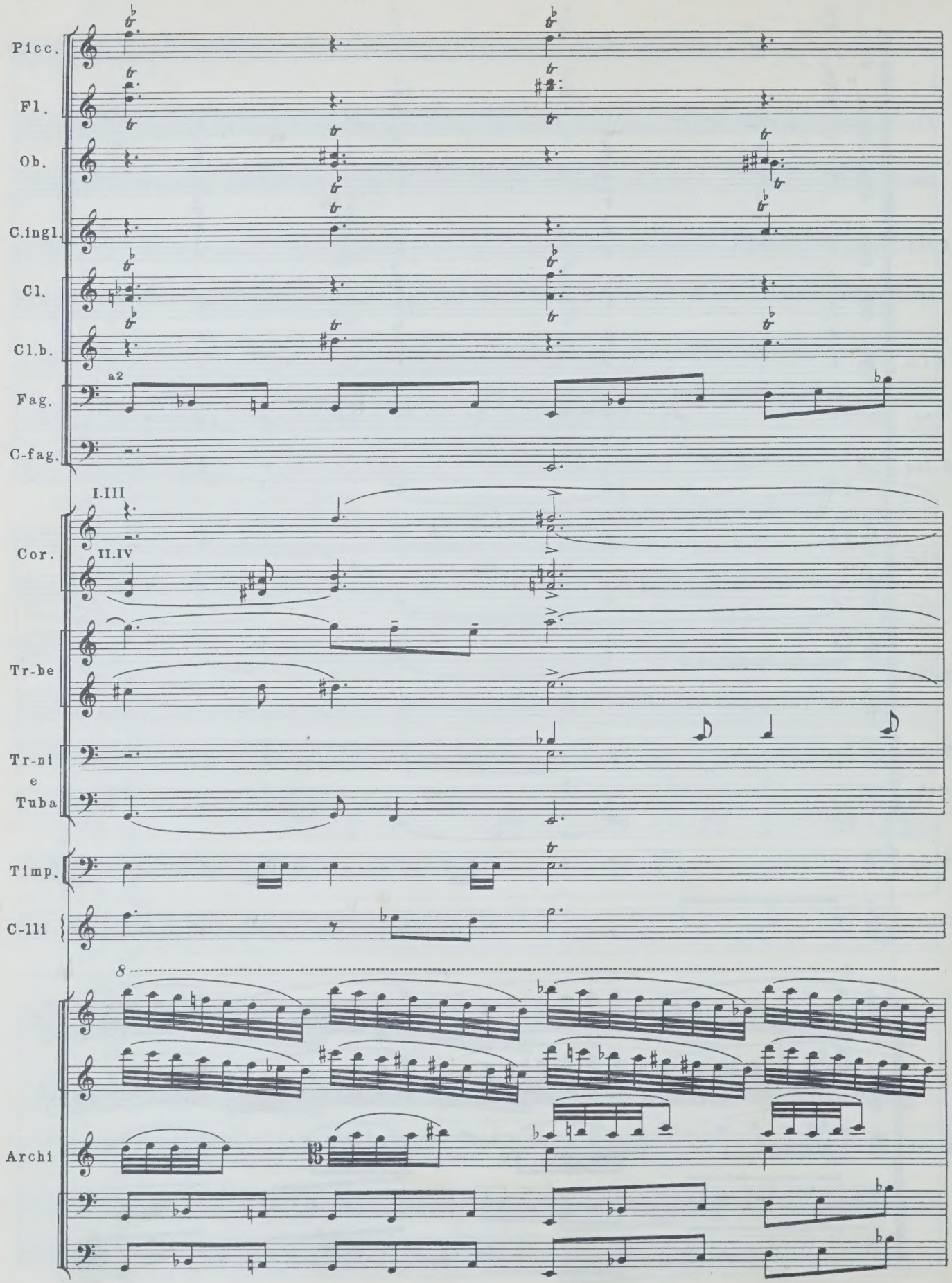
a2

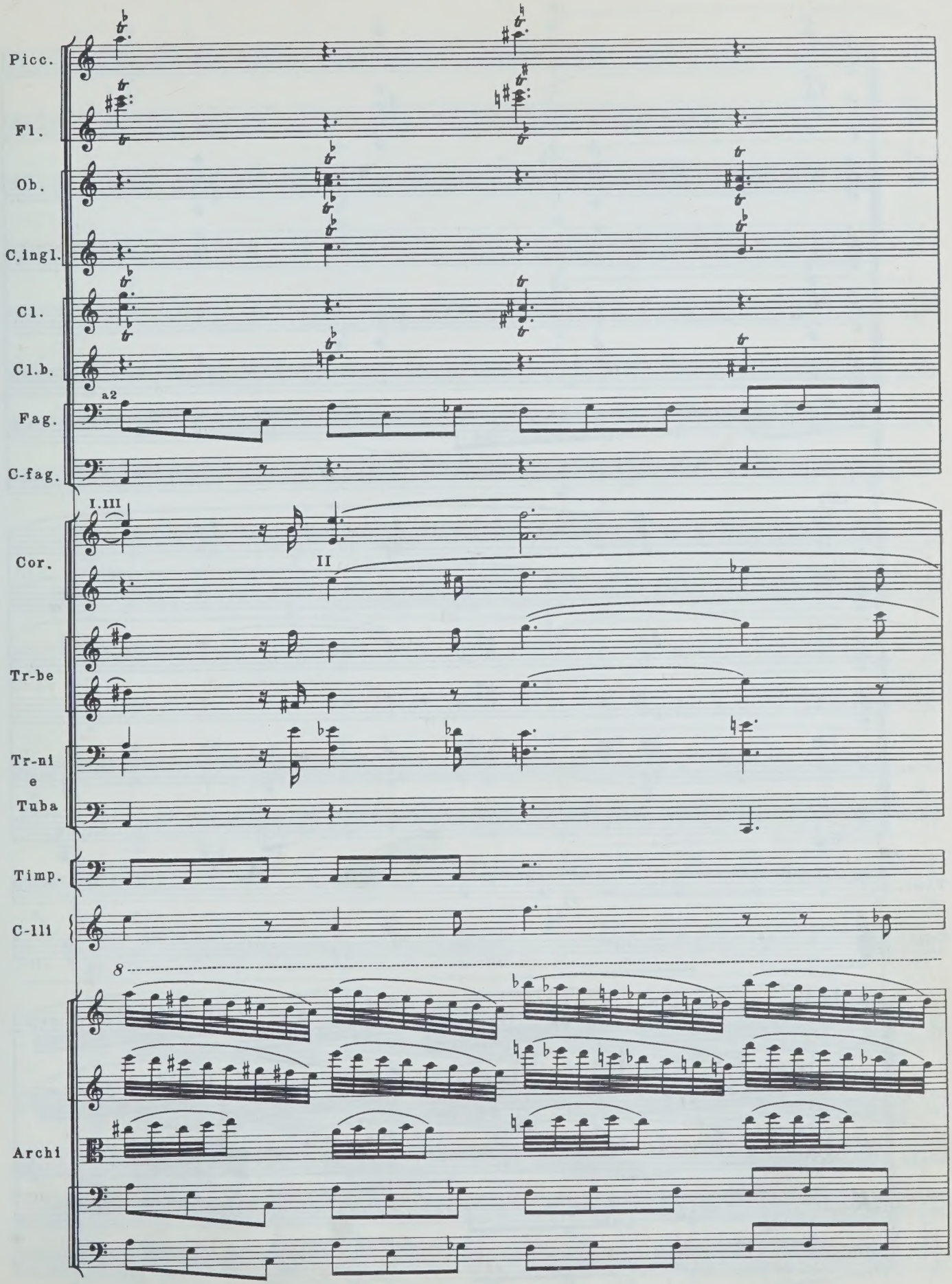
8

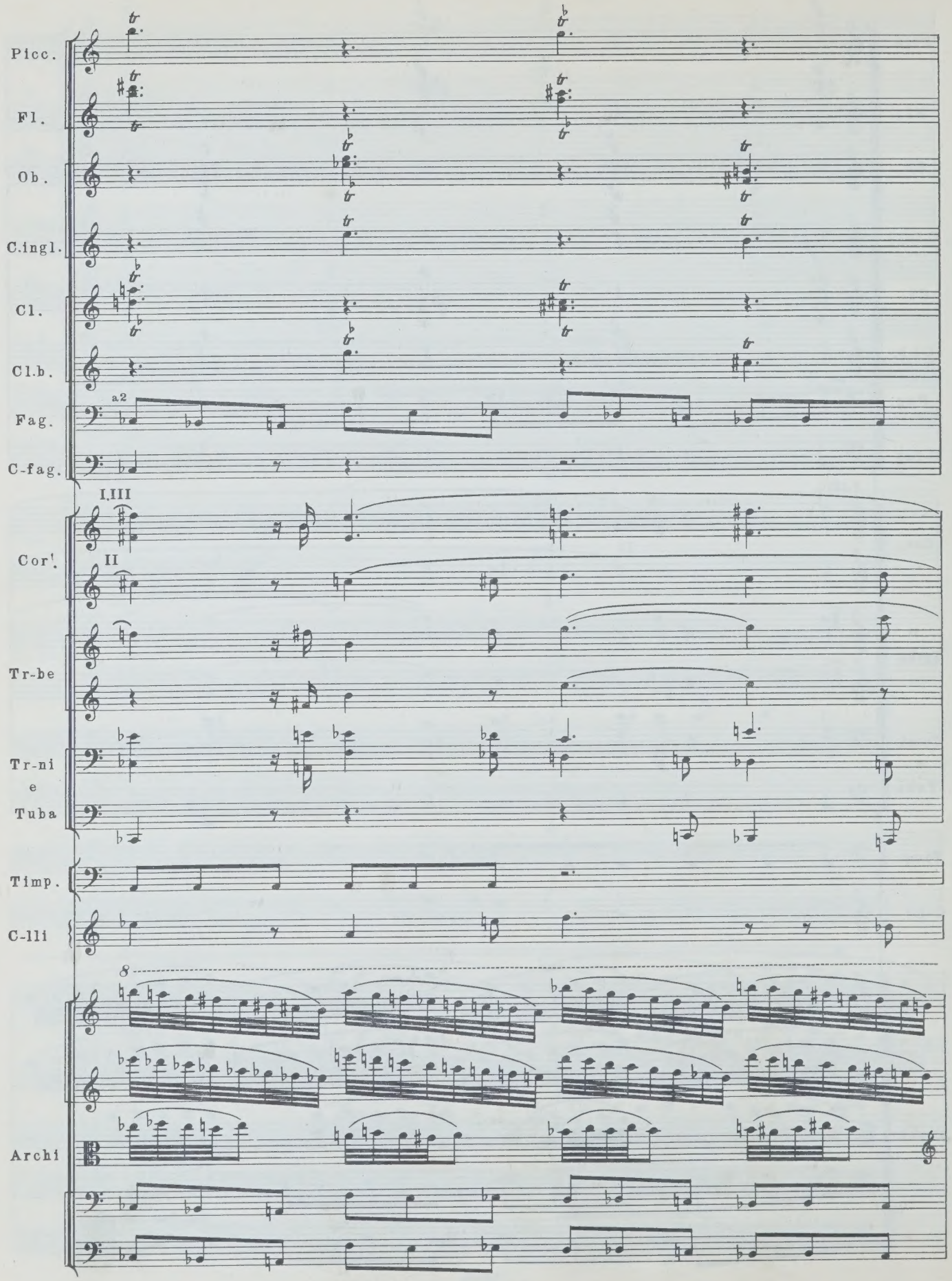
senza sord.

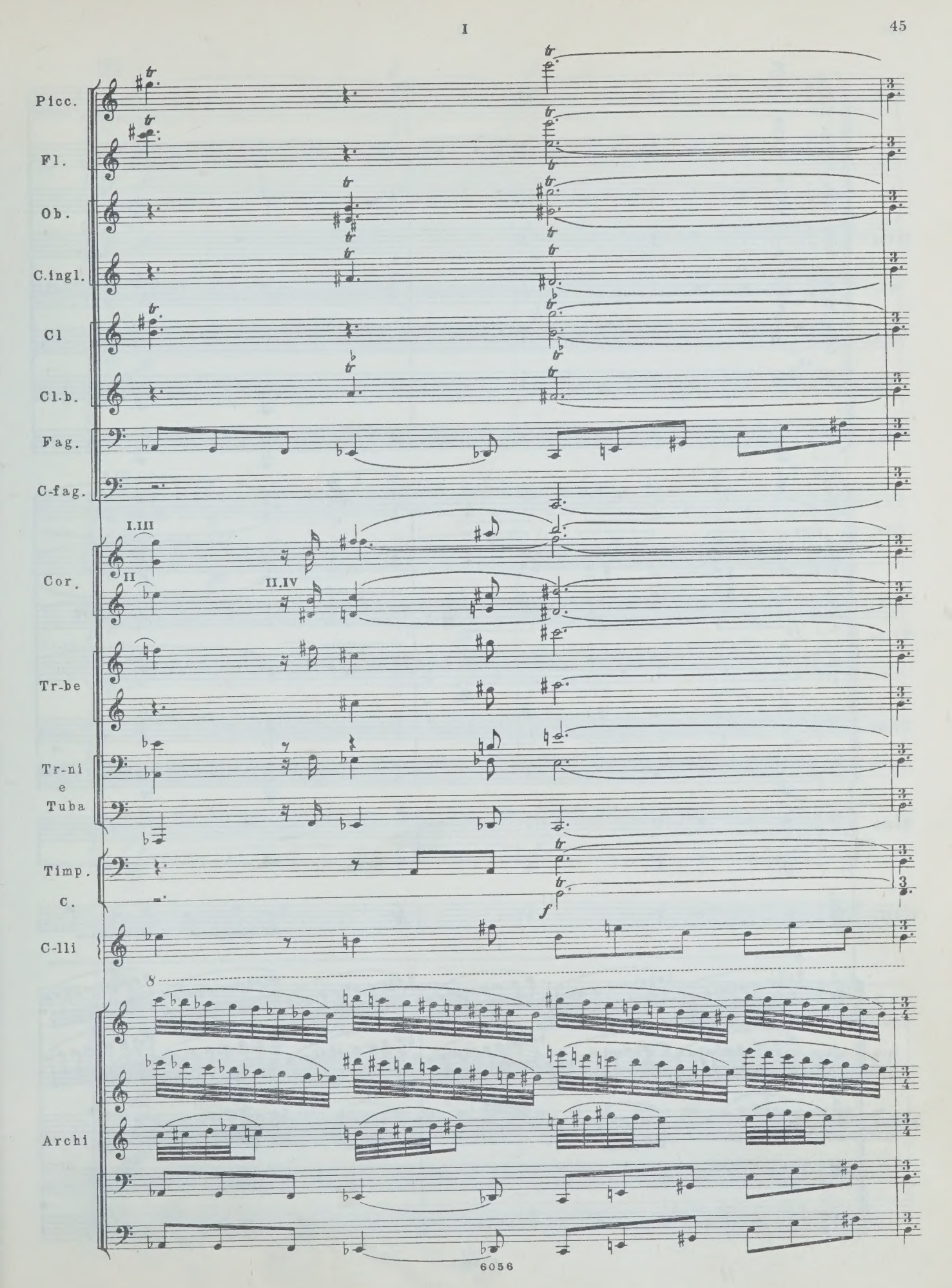

21
Picc.
Fl.
Ob.
C.ingl.
Cl.
Cl.b.
Fag.
C-fag.
a2
I.III
II.IV
Cor.
a2
a2
Tr-be
Tr-ni
e
Tuba
Timp.
P-ti
C.
C-lli
21
8
Archi
senza sord. arco
senza sord. arco

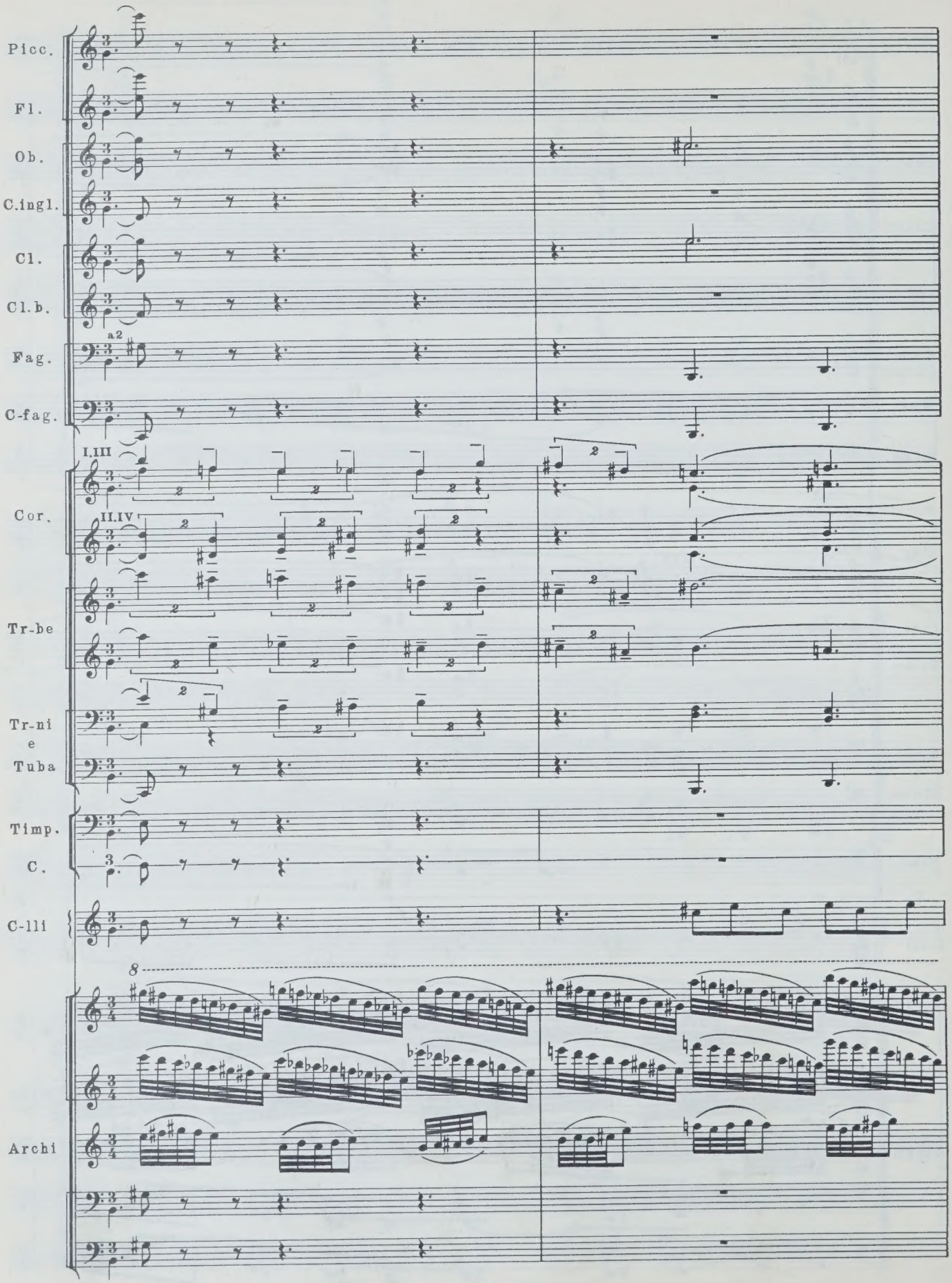

Picc.
Fl.
Ob.
C.ingl.
Cl.
Cl.b.
Fag.
C-fag.
Cor.
Tr-be
Tr-ni e Tuba
Timp.
C-lli
Archi
a2
8

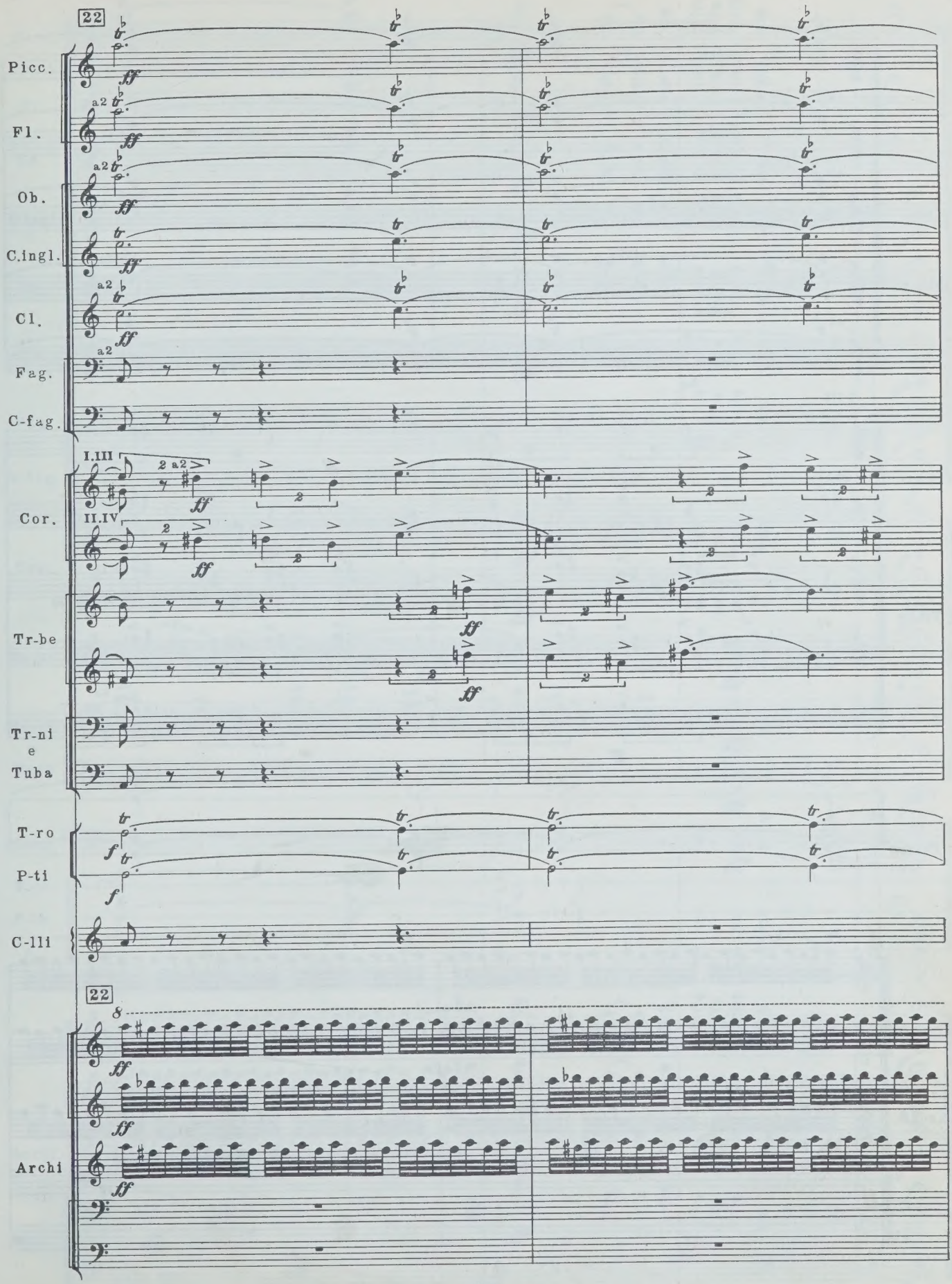

Picc.
Fl.
Ob.
C.ingl.
Cl.
Cl.b.
a2
Fag.
C-fag.
I.III
Cor.
II.IV
Tr-be
Tr-ni
e
Tuba
Timp.
C-lli
8
Archi

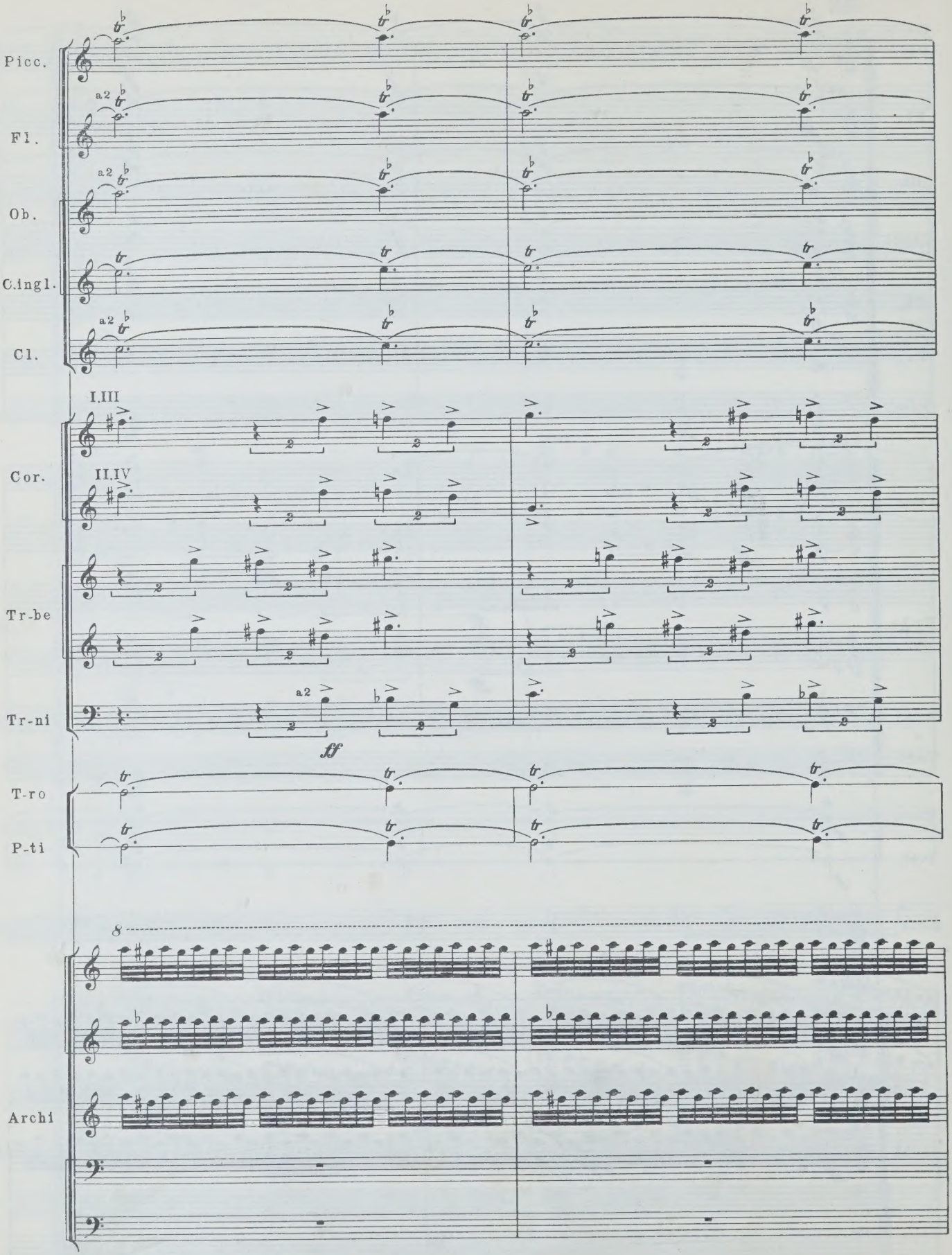

Picc.
Fl.
Ob.
C.ingl.
Cl.
Cl.b.
a2
Fag.
C-fag.
I.III
Cor.
II
Tr-be
Tr-ni
e
Tuba
Timp.
C-lli
8
Archi

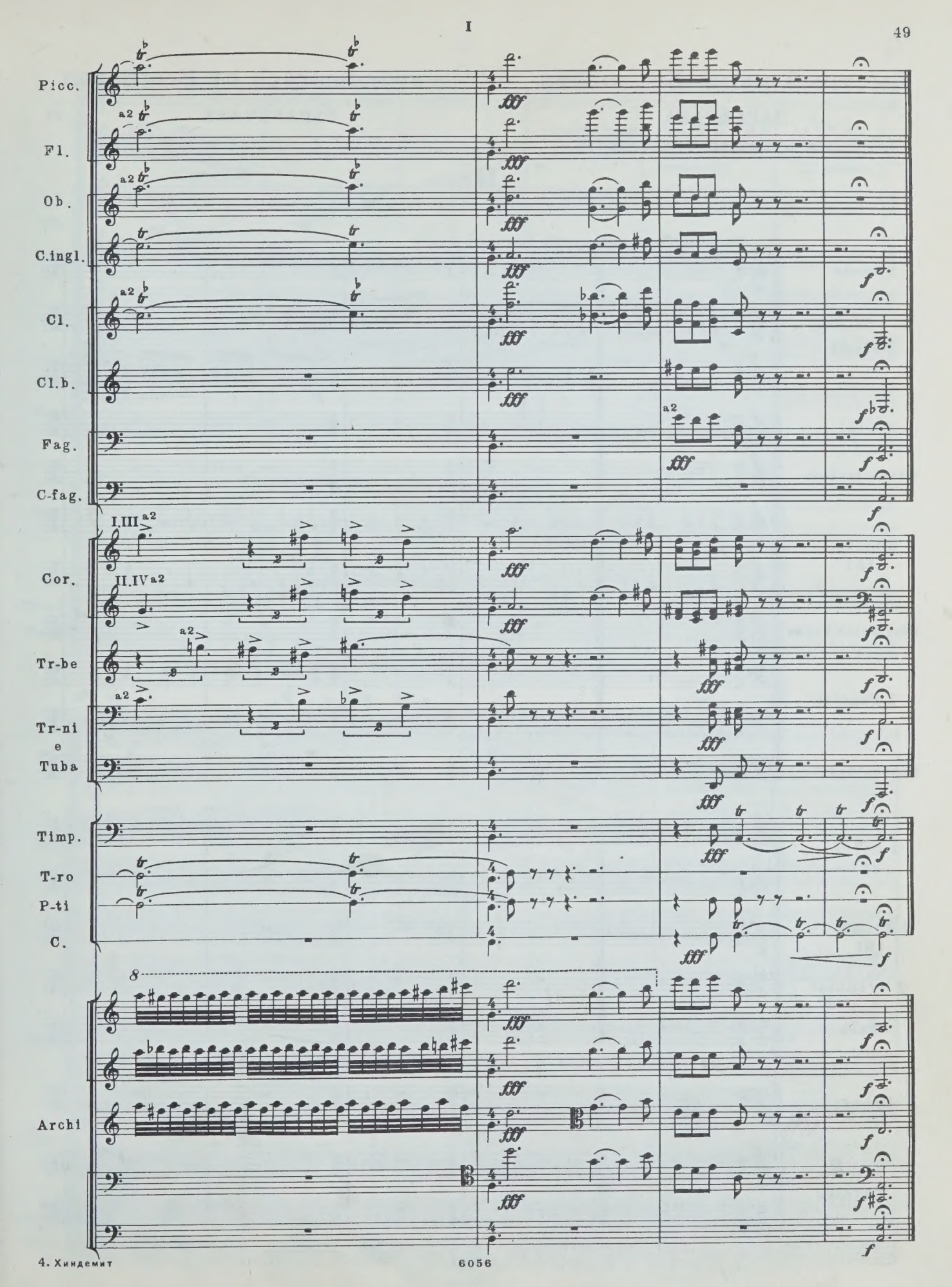

Picc.
Fl.
Ob.
C.ingl.
Cl.
Cl.b.
a2
Fag.
C-fag.
I.III
Cor.
II
Tr-be
Tr-ni
e
Tuba
Timp.
C-lli
8
Archi


Picc.
Fl.
Ob.
C.ingl.
Cl
Cl.b.
Fag.
C-fag.
I.III
II
Cor.
II.IV
Tr-be
Tr-ni
e
Tuba
Timp.
C.
f
C-lli
8
Archi


Picc.
Fl.
Ob.
C.ingl.
Cl.
Cl.b.
a2
Fag.
C-fag.
I.III
Cor.
II.IV
Tr-be
Tr-ni
e
Tuba
Timp.
C.
C-lli
8
Archi


22
Picc.
Fl.
Ob.
C.ingl.
Cl.
Fag.
C-fag.
Cor.
I.III
II.IV
Tr-be
Tr-ni e Tuba
T-ro
P-ti
C-lli
22
Archi


Picc.
Fl.
Ob.
C.ingl.
Cl.
Cor.
I.III
II.IV
Tr-be
Tr-ni
a2
ff
T-ro
P-ti
Archi


Picc.
Fl.
Ob.
C.ingl.
Cl.
Cl.b.
Fag.
C-fag.
Cor.
Tr-be
Tr-ni
e
Tuba
Timp.
T-ro
P-ti
C.
Archi

Быстрый марш Бетховена

ПАРАФРАЗА

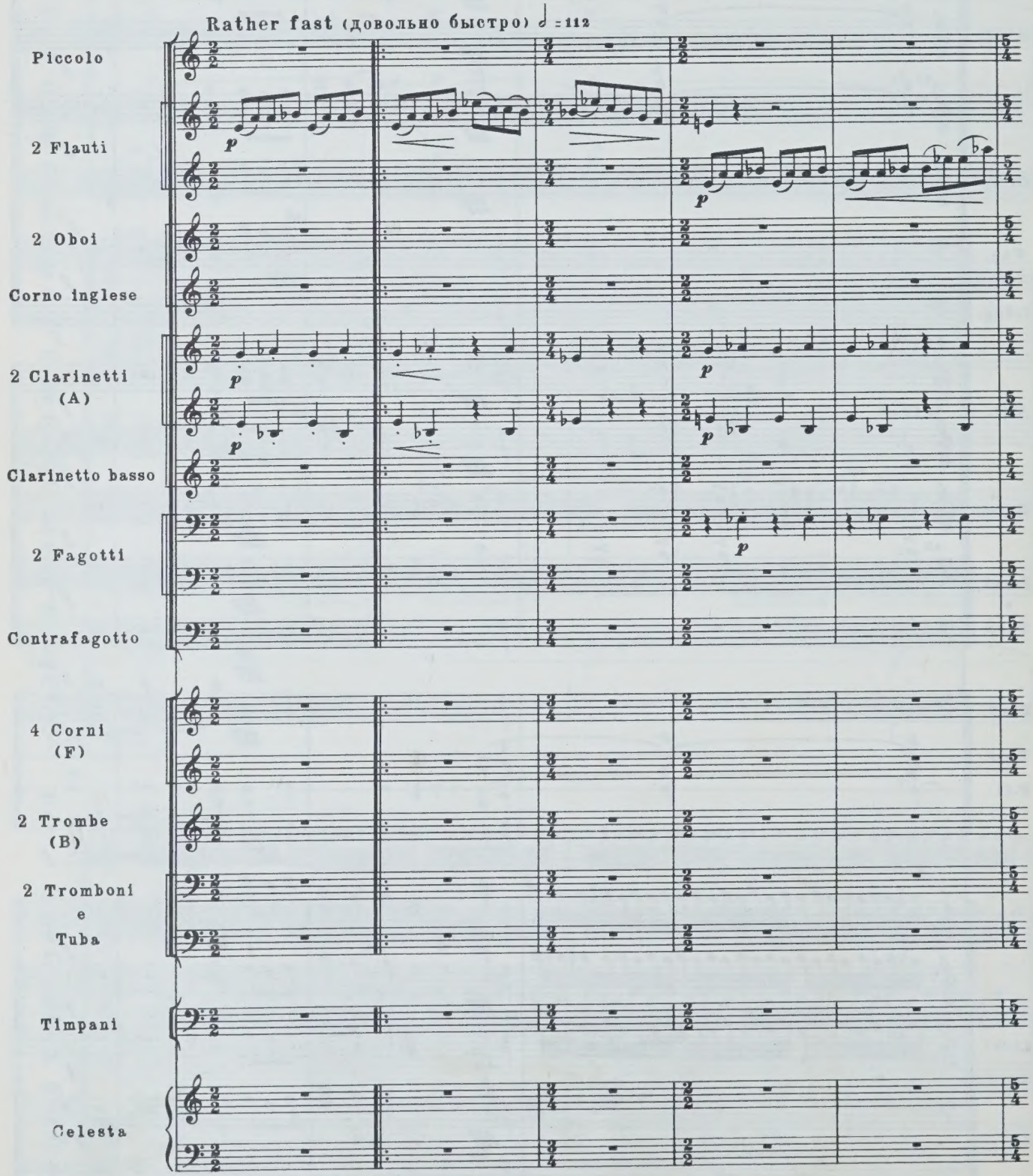
Для духового оркестра

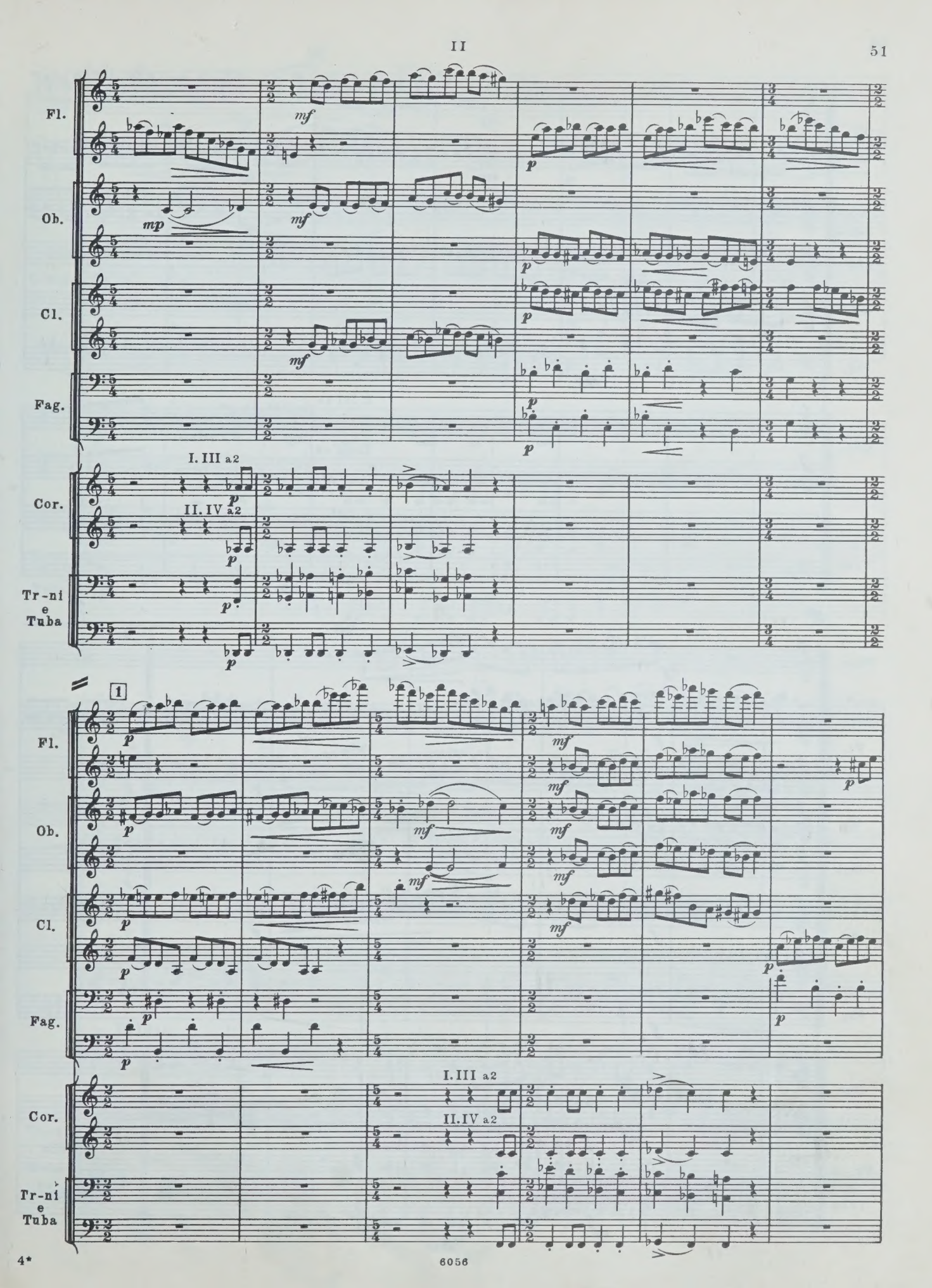
Geschwindmarsch by Beethoven

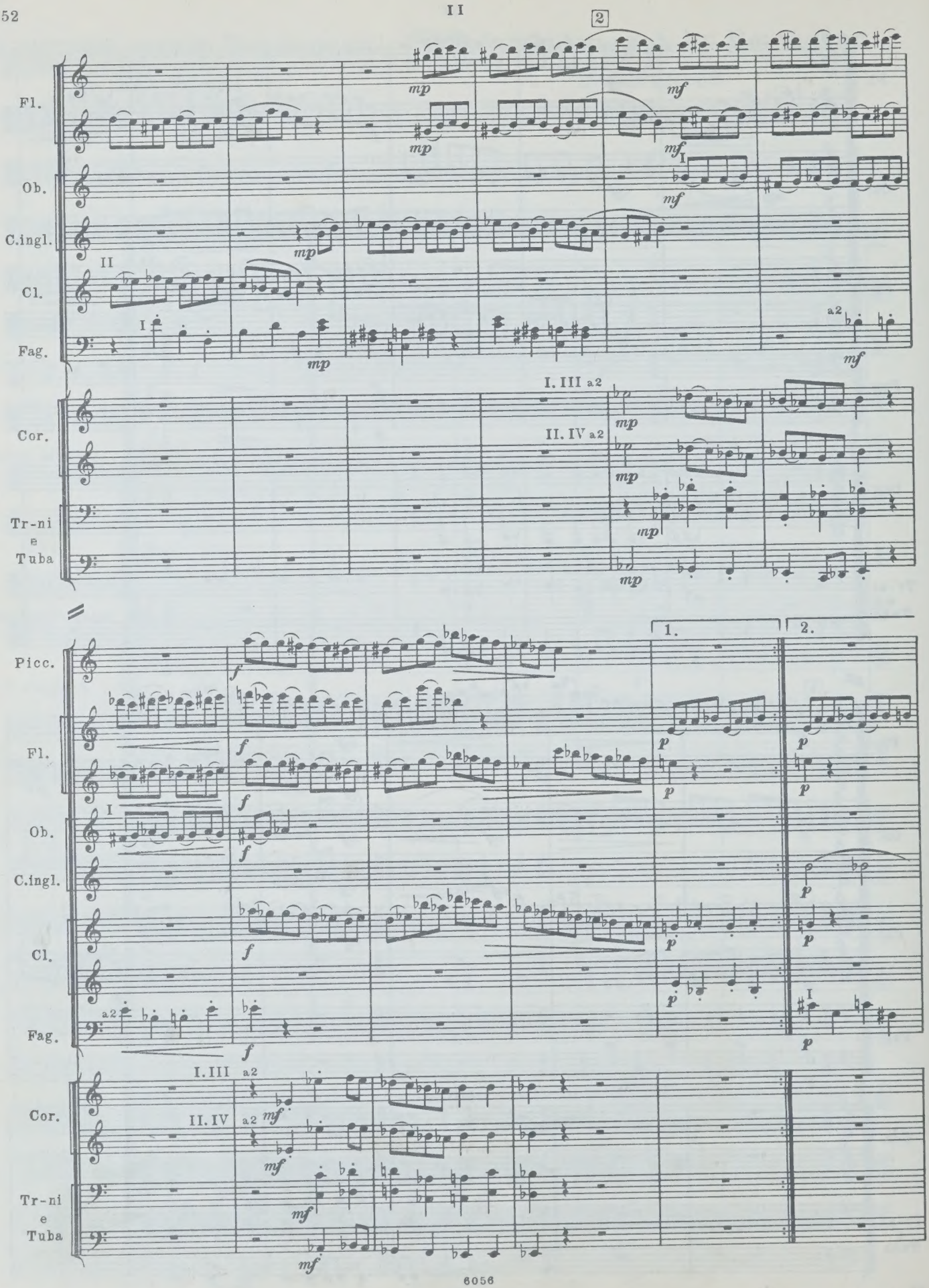
PARAPHRASE

~~Wind Instruments ony~~ No Strings

II



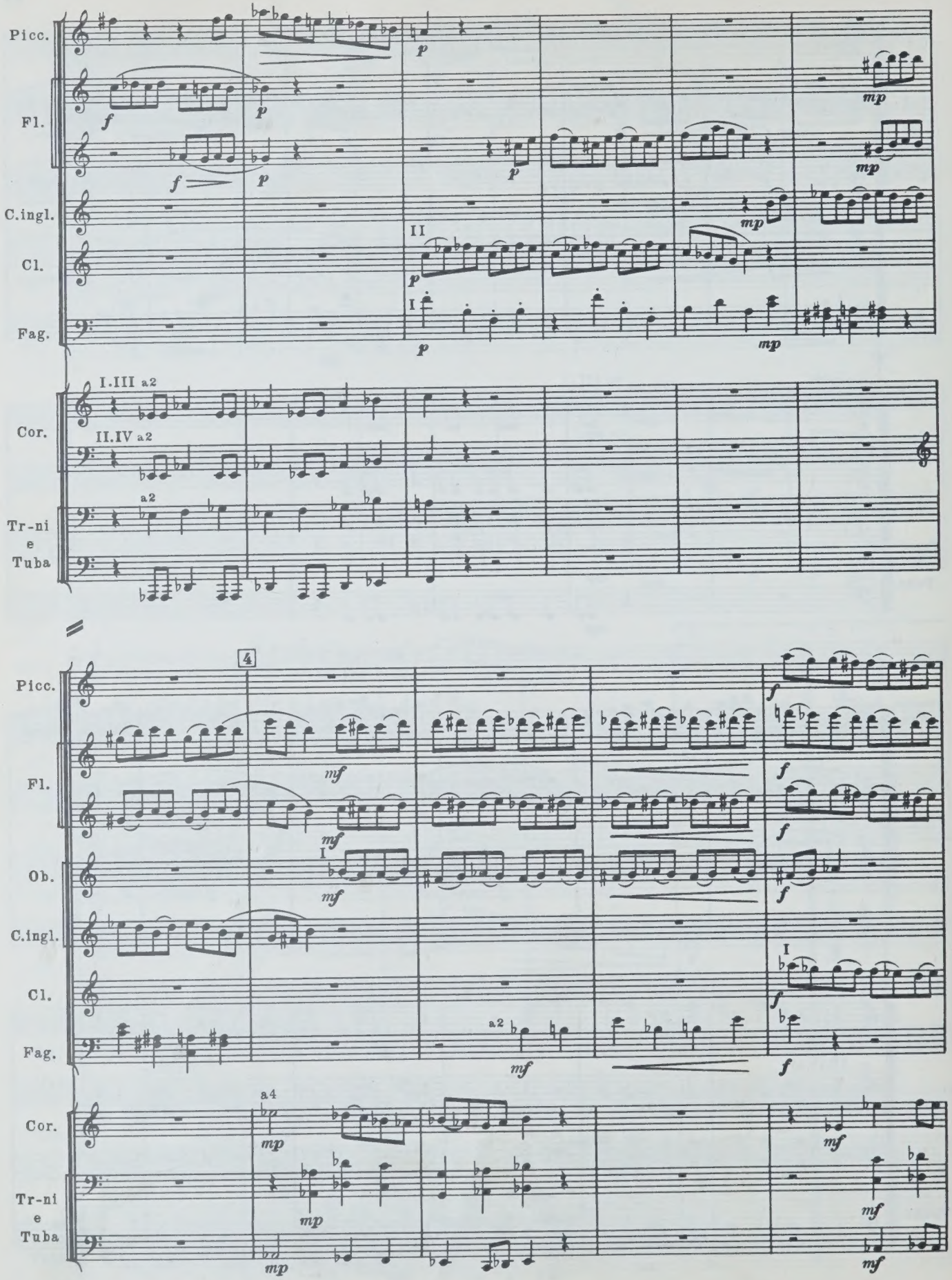

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
I. III a2
II. IV a2
Tr-ni e Tuba
1
I. III a2
II. IV a2

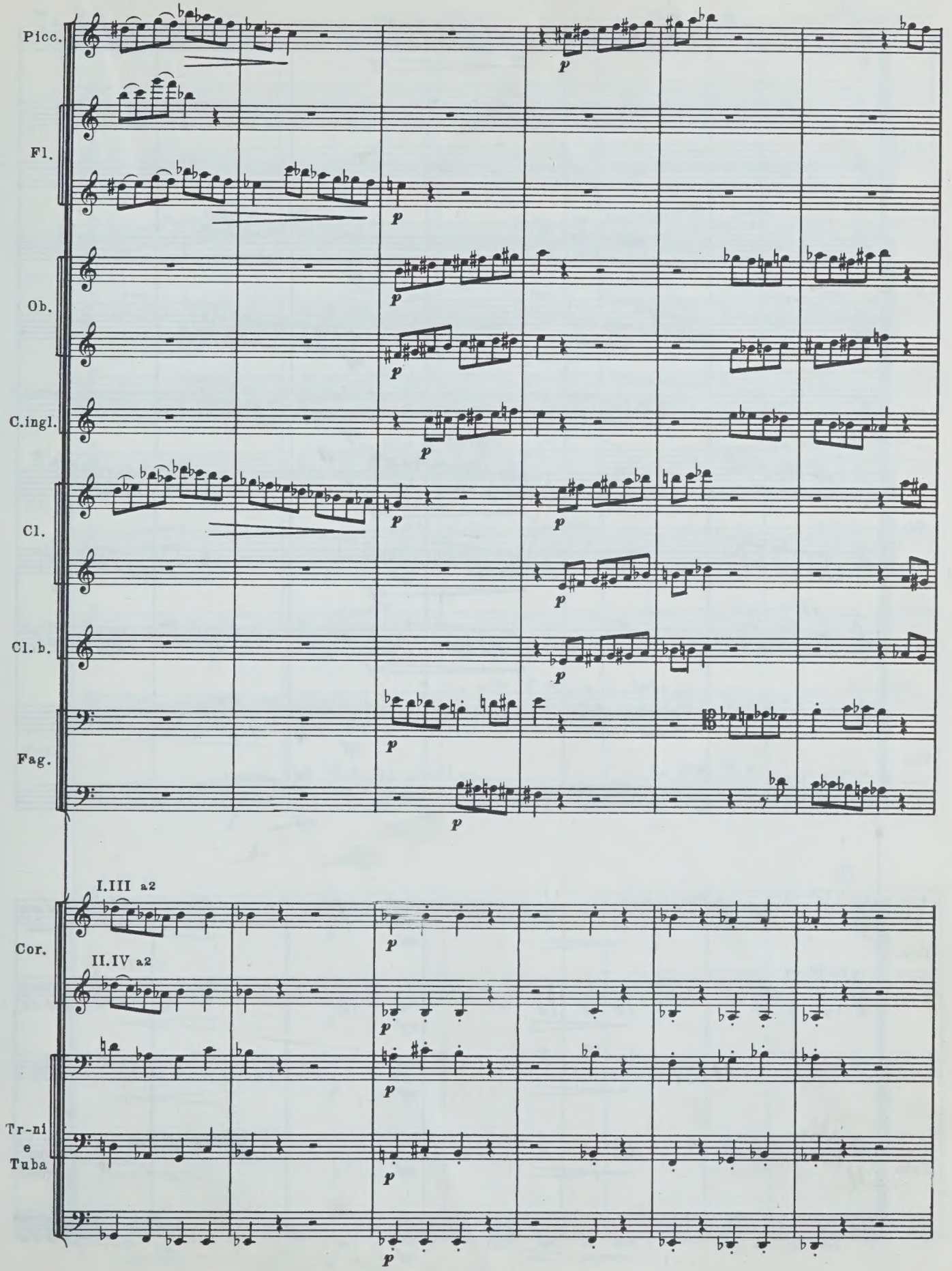

II
2
Fl.
Ob.
C.ingl.
Cl.
Fag.
Cor.
Tr-ni e Tuba
I. III a2
II. IV a2
Picc.
1.
2.

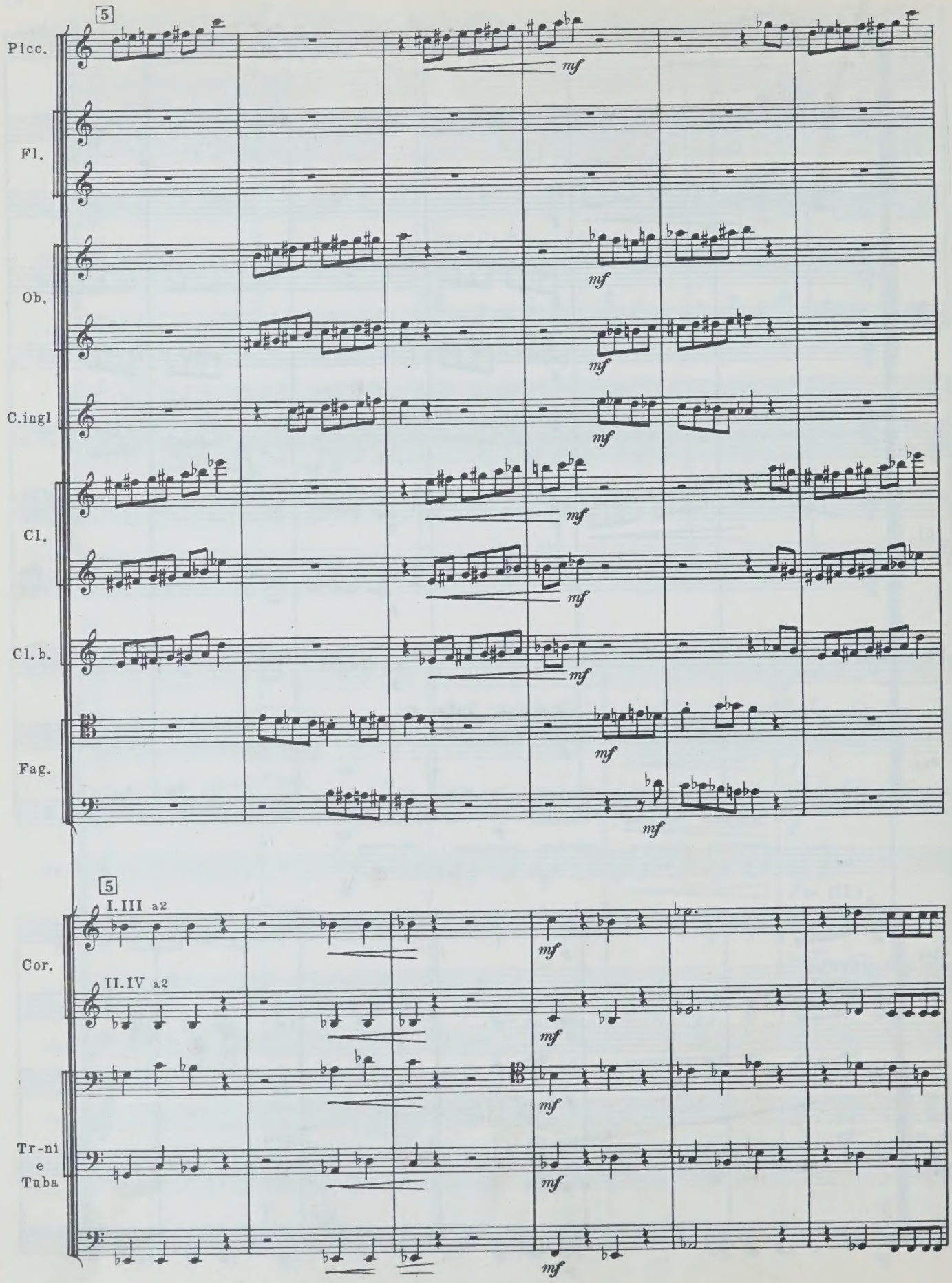
Picc.
Fl.
C.ingl.
Fag.
I
Cor.
I. III a2
II. IV a2
Tr-ni e Tuba

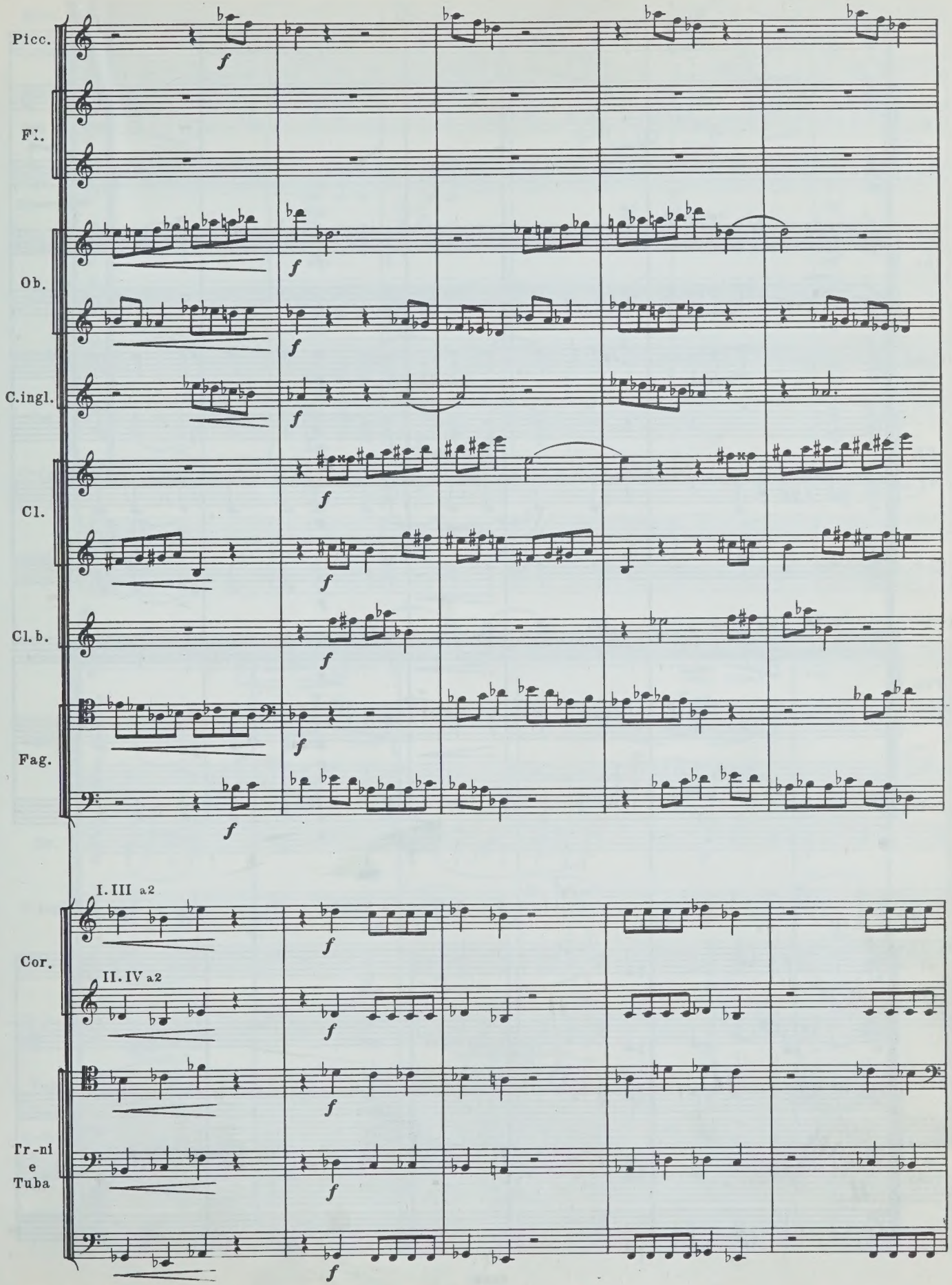
3

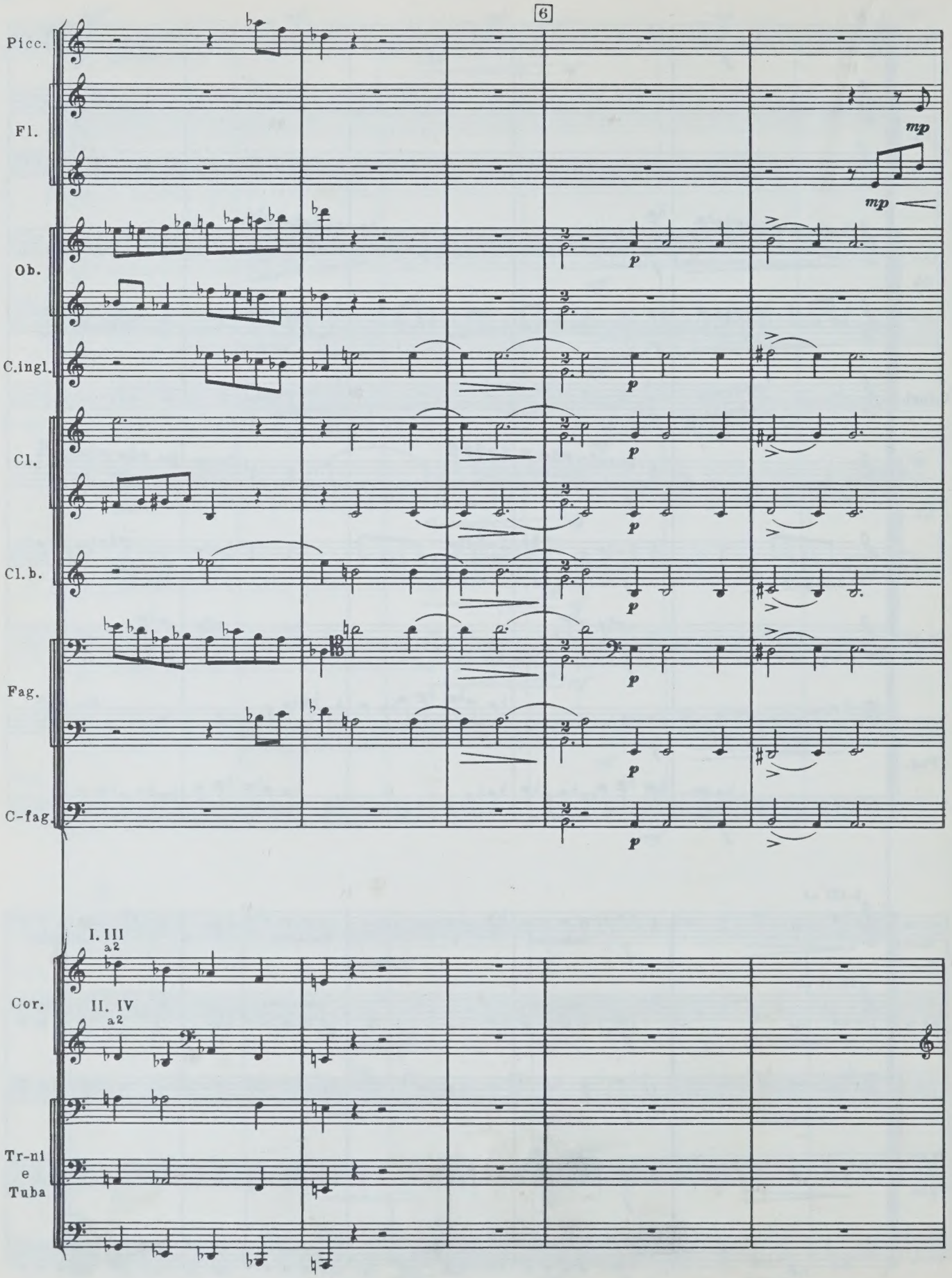
Picc.
Fl.
C.ingl.
Cor.
I. III a2
II. IV a2
Tr-ni e Tuba
a2


II
Picc.
Fl.
C.ingl.
Cl.
Fag.
Cor.
Tr-ni e Tuba
I.III a2
II.IV a2
a2
4
Ob.
a4


Picc.
Fl.
Ob.
C.ingl.
Cl.
Cl. b.
Fag.
I.III a2
Cor.
II.IV a2
Tr-ni
e
Tuba


5
Picc.
Fl.
Ob.
C.ingl
Cl.
Cl. b.
Fag.
mf
5
I. III a2
II. IV a2
Cor.
Tr-ni
e
Tuba

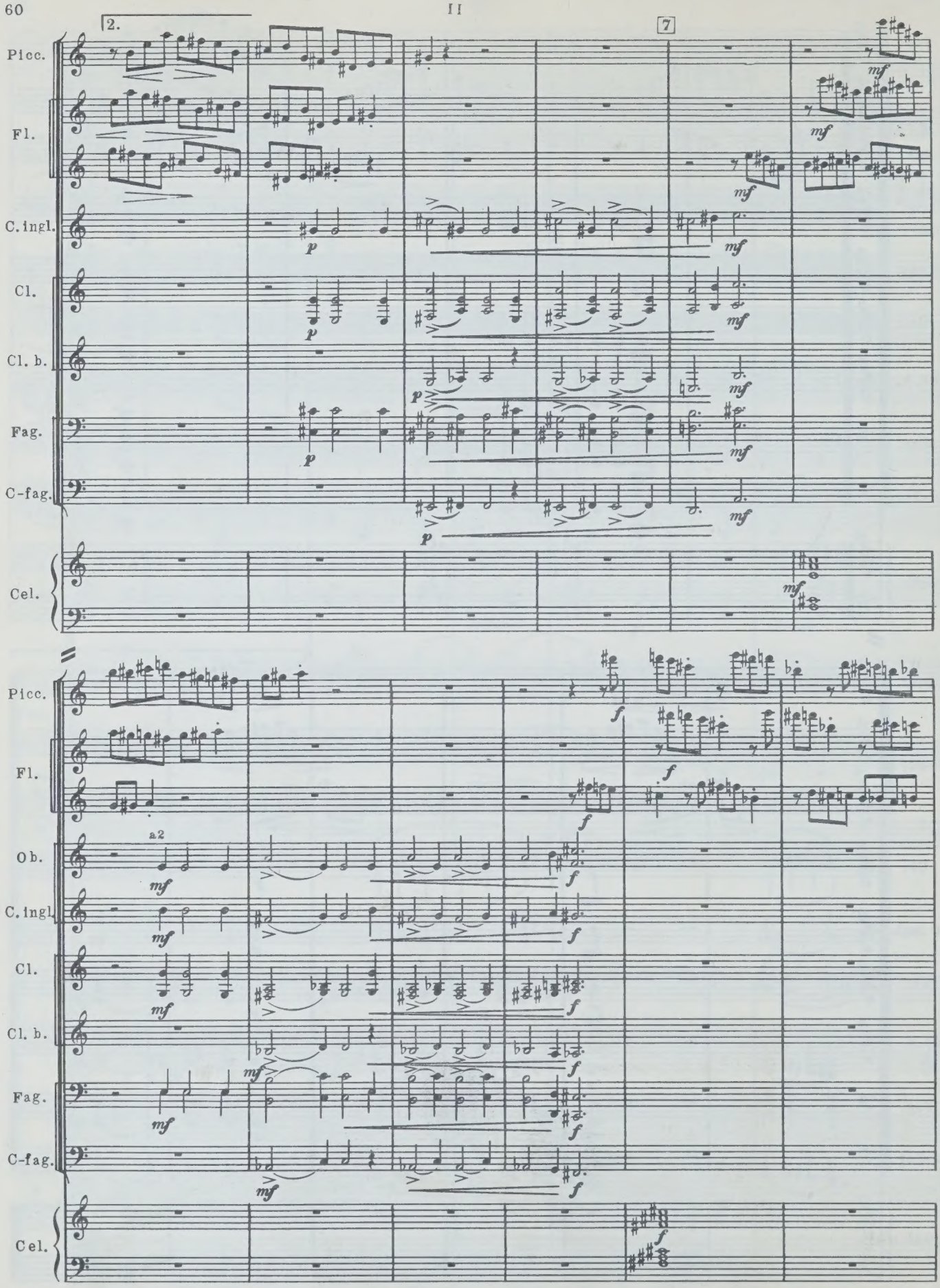

Picc.
Fl.
Ob.
C.ingl.
Cl.
Cl. b.
Fag.
I. III a2
II. IV a2
Cor.
Tr-ni
e
Tuba

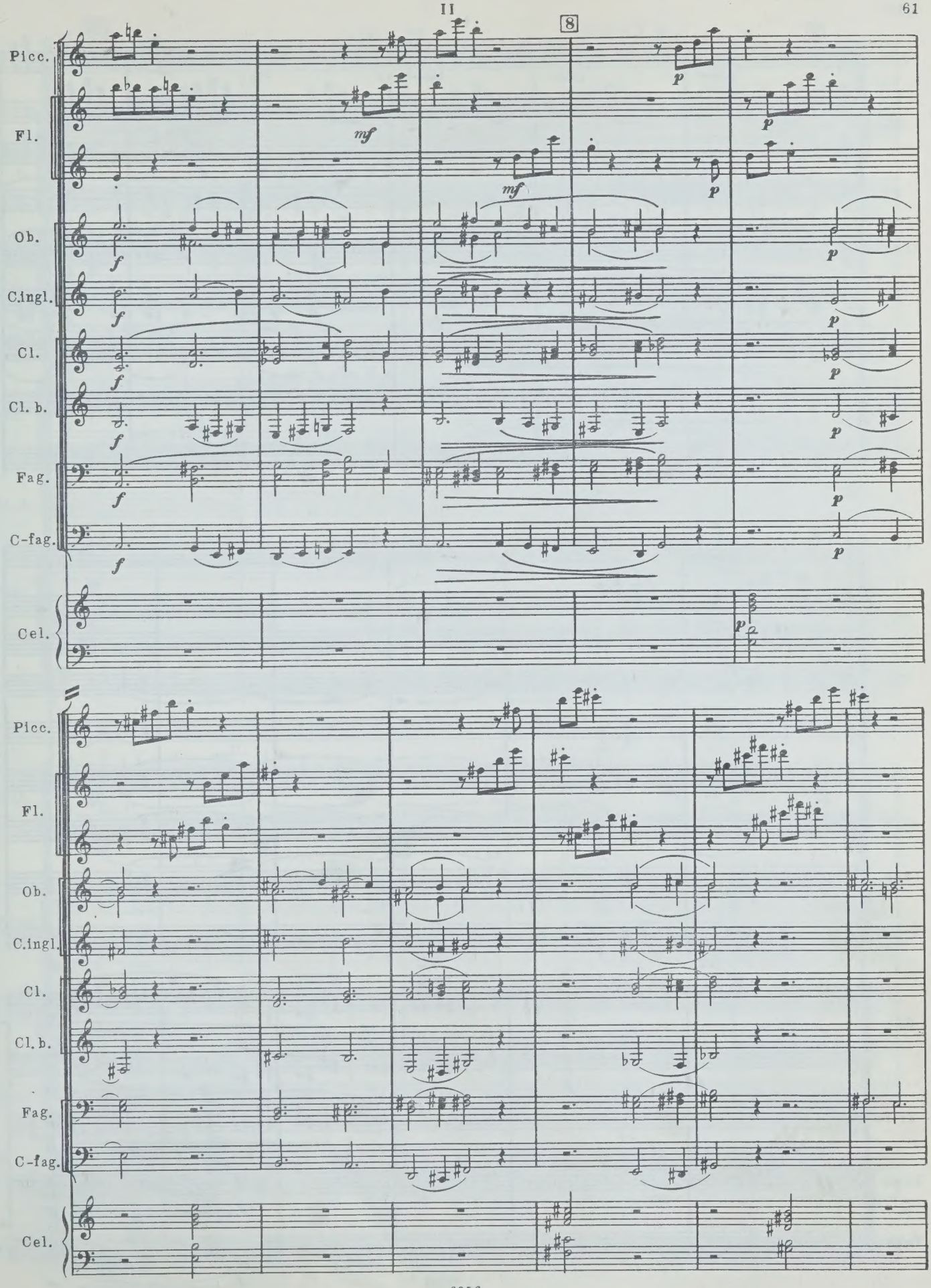

6
Picc.
Fl.
mp
mp
Ob.
p
C.ingl.
p
Cl.
p
Cl.b.
p
Fag.
p
C-fag.
p
I. III
a2
Cor.
II. IV
a2
Tr-ni
e
Tuba

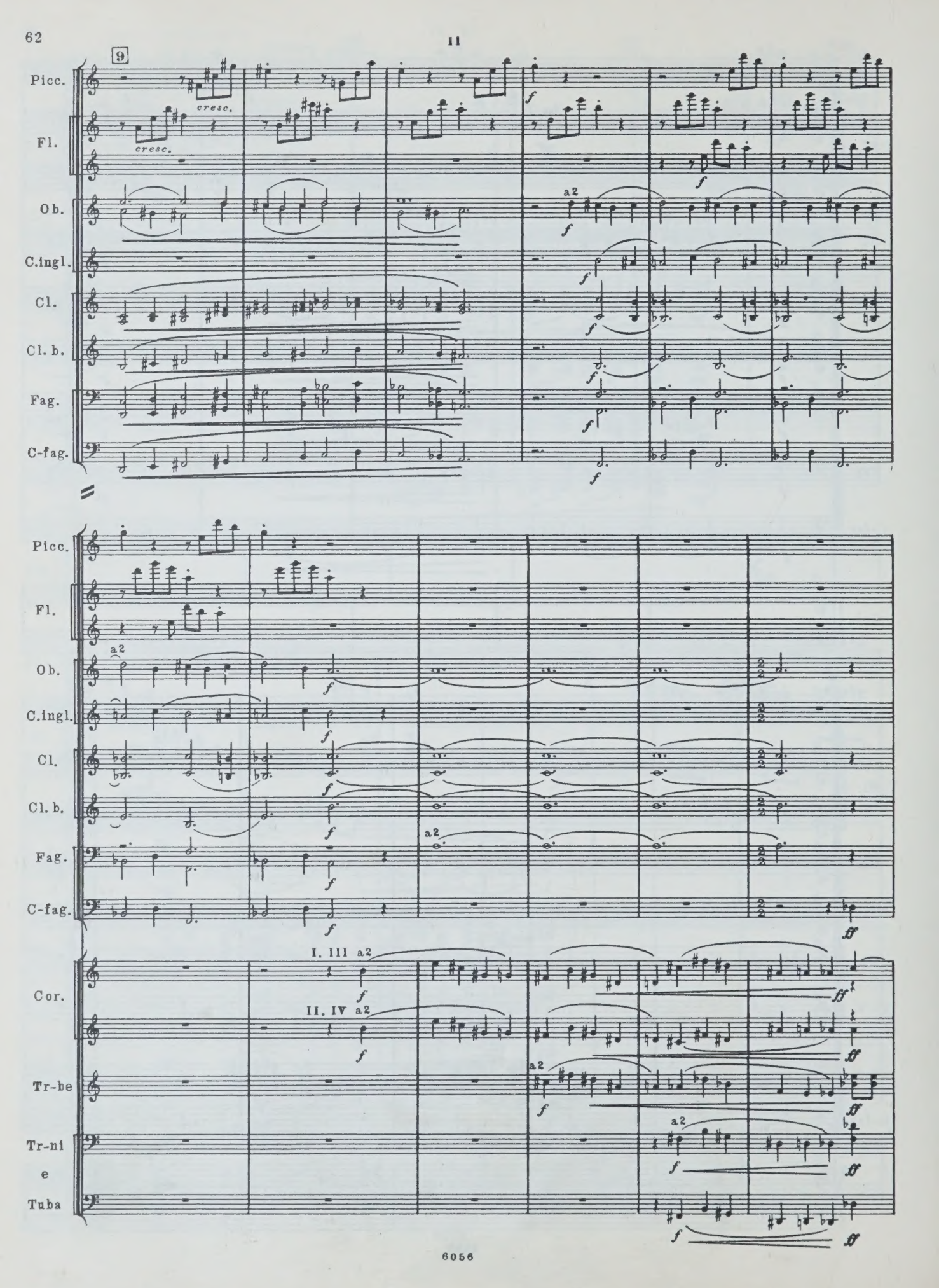
Picc.
Fl.
Ob.
C.ingl.
Cl.
Cl. b.
Fag.
C-fag.
Cel.

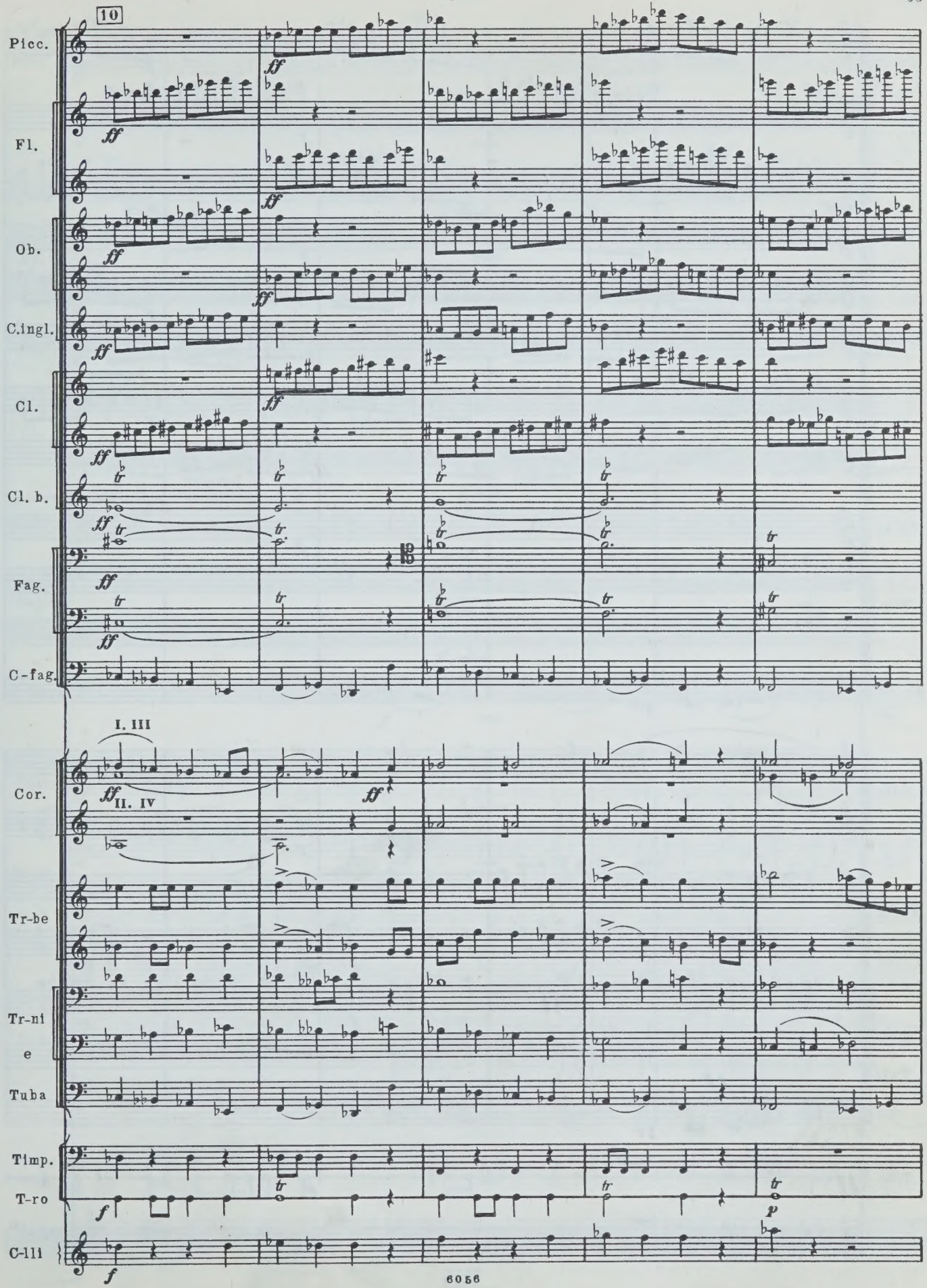
mp mf p

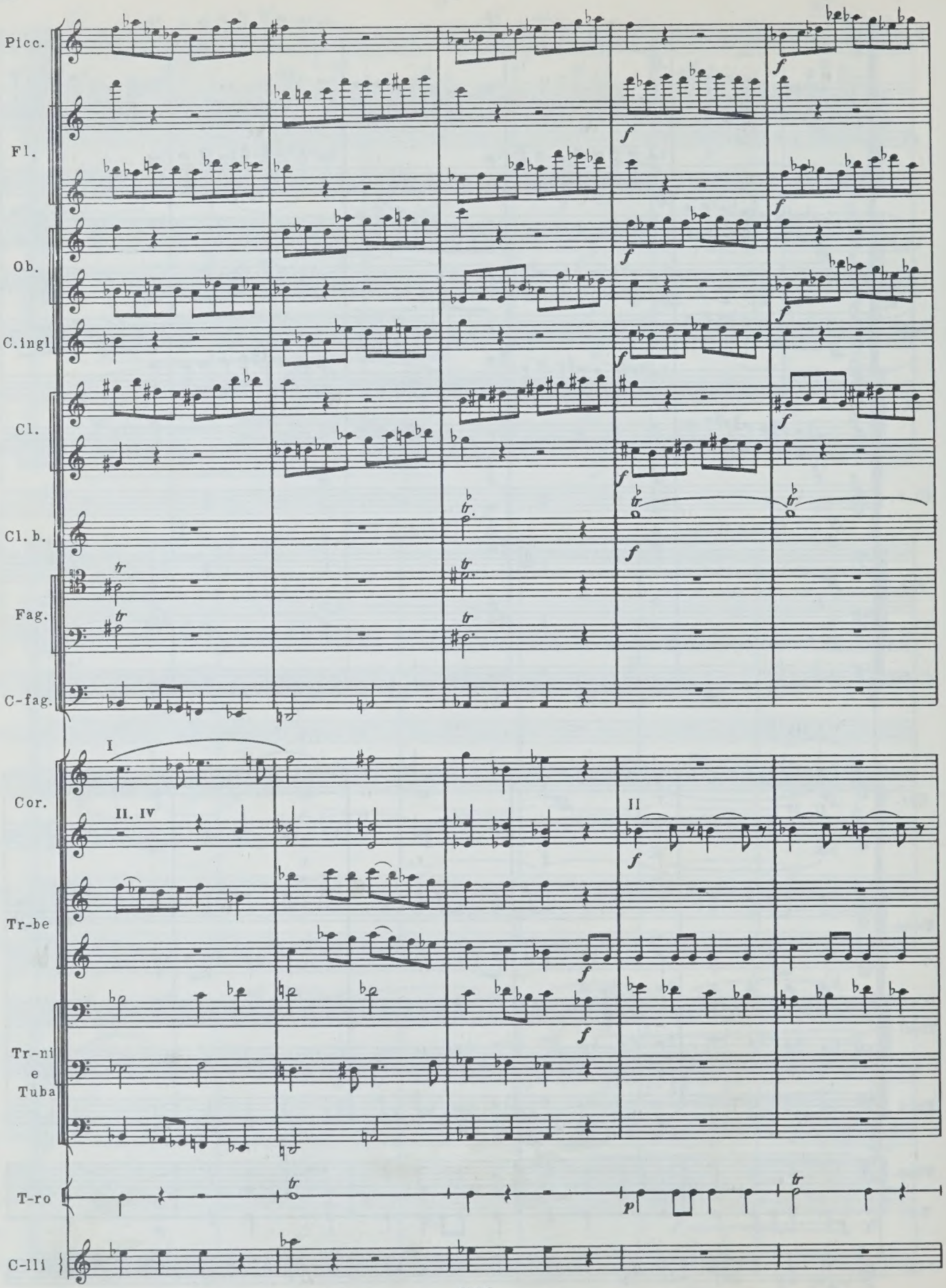
1.

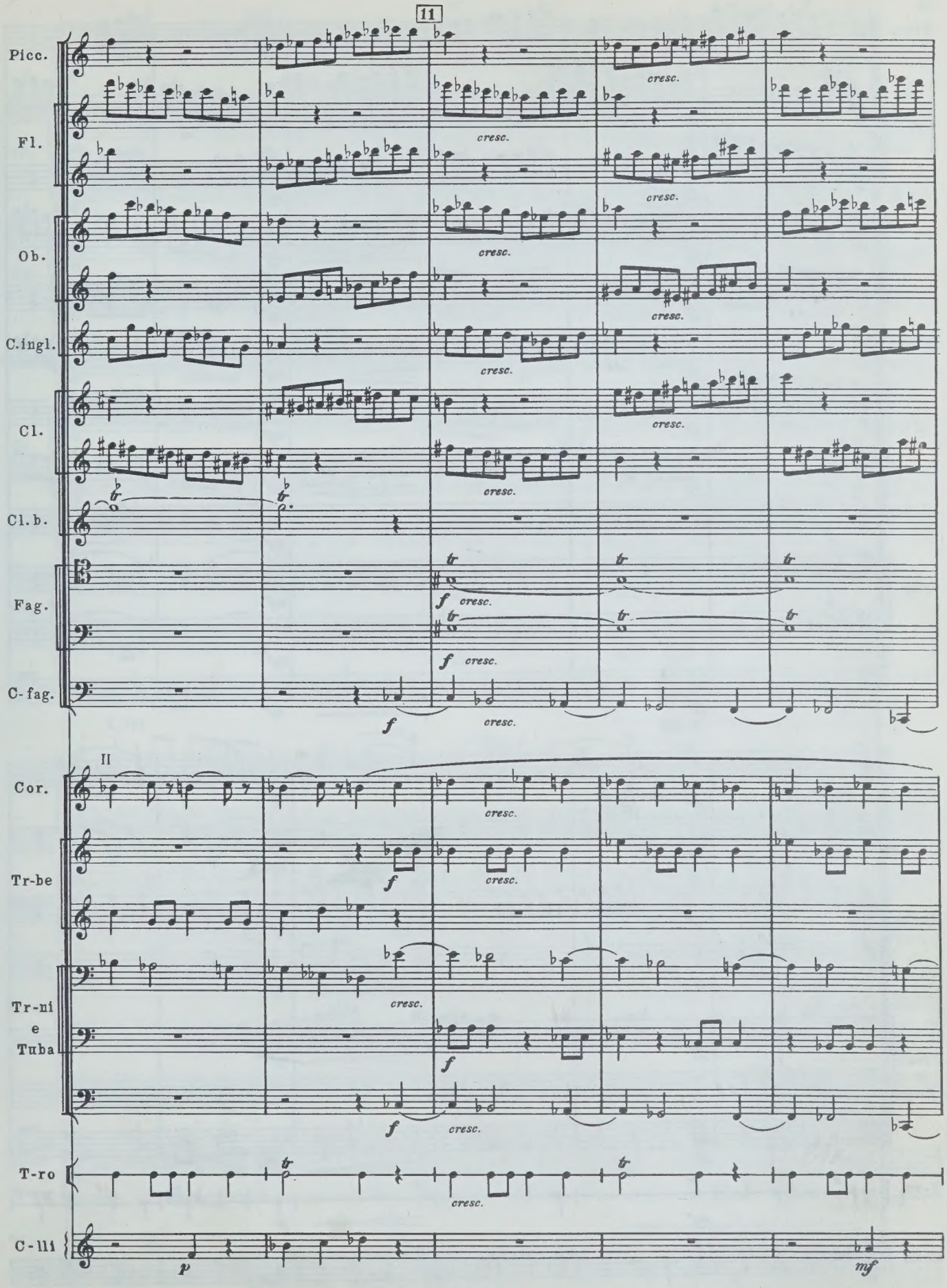

II
2.
7
Picc.
Fl.
C. ingl.
Cl.
Cl. b.
Fag.
C-fag.
Cel.
a2
Ob.

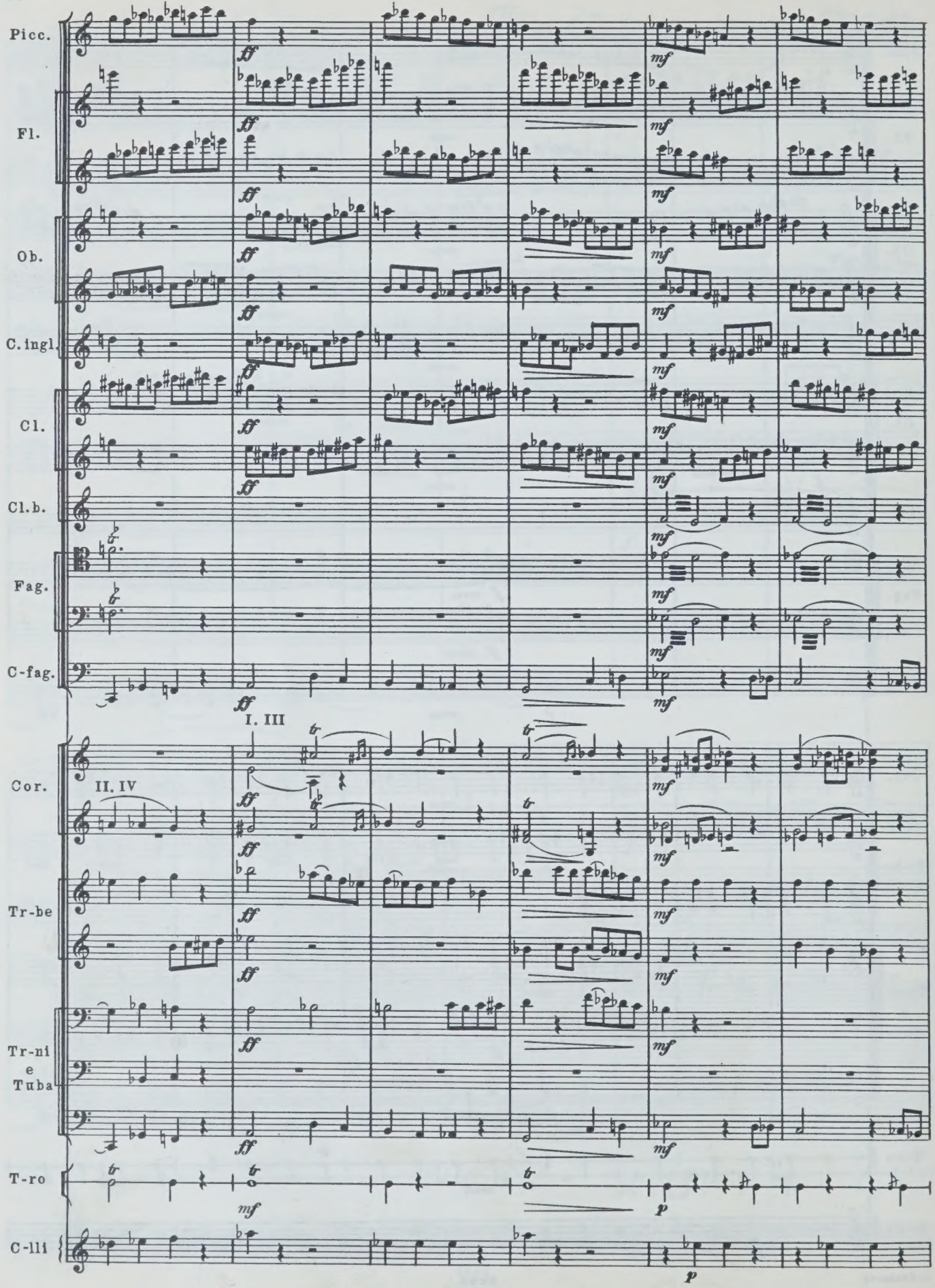

8
Picc.
Fl.
Ob.
C.ingl.
Cl.
Cl. b.
Fag.
C-fag.
Cel.
mf
p
f

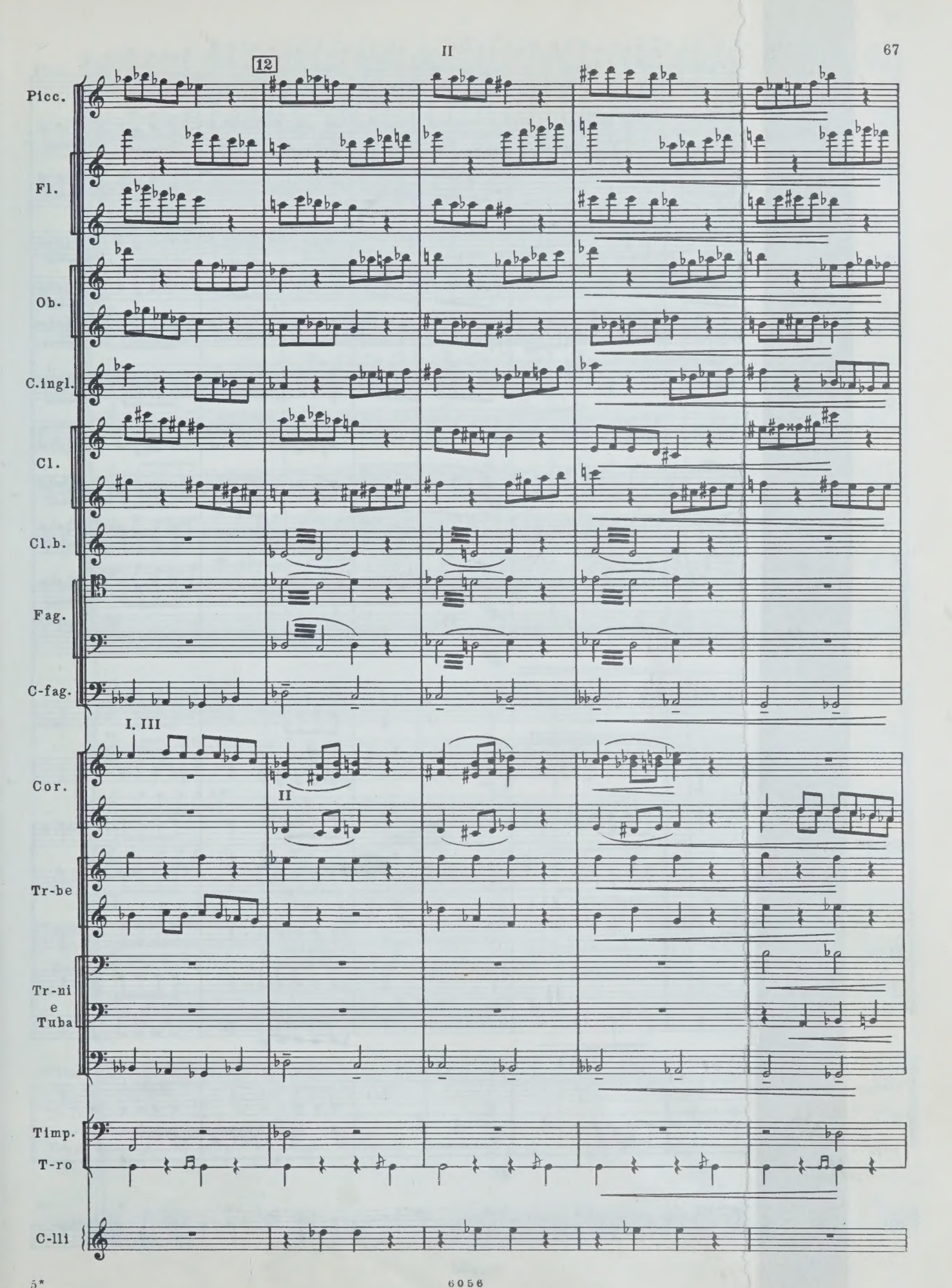

9
Picc.
cresc.
Fl.
cresc.
Ob.
a2
C.ingl.
Cl.
Cl. b.
Fag.
C-fag.
Picc.
Fl.
Ob.
a2
C.ingl.
Cl.
Cl. b.
Fag.
a2
C-fag.
Cor.
I. III a2
II. IV a2
Tr-be
a2
Tr-ni
e
a2
Tuba

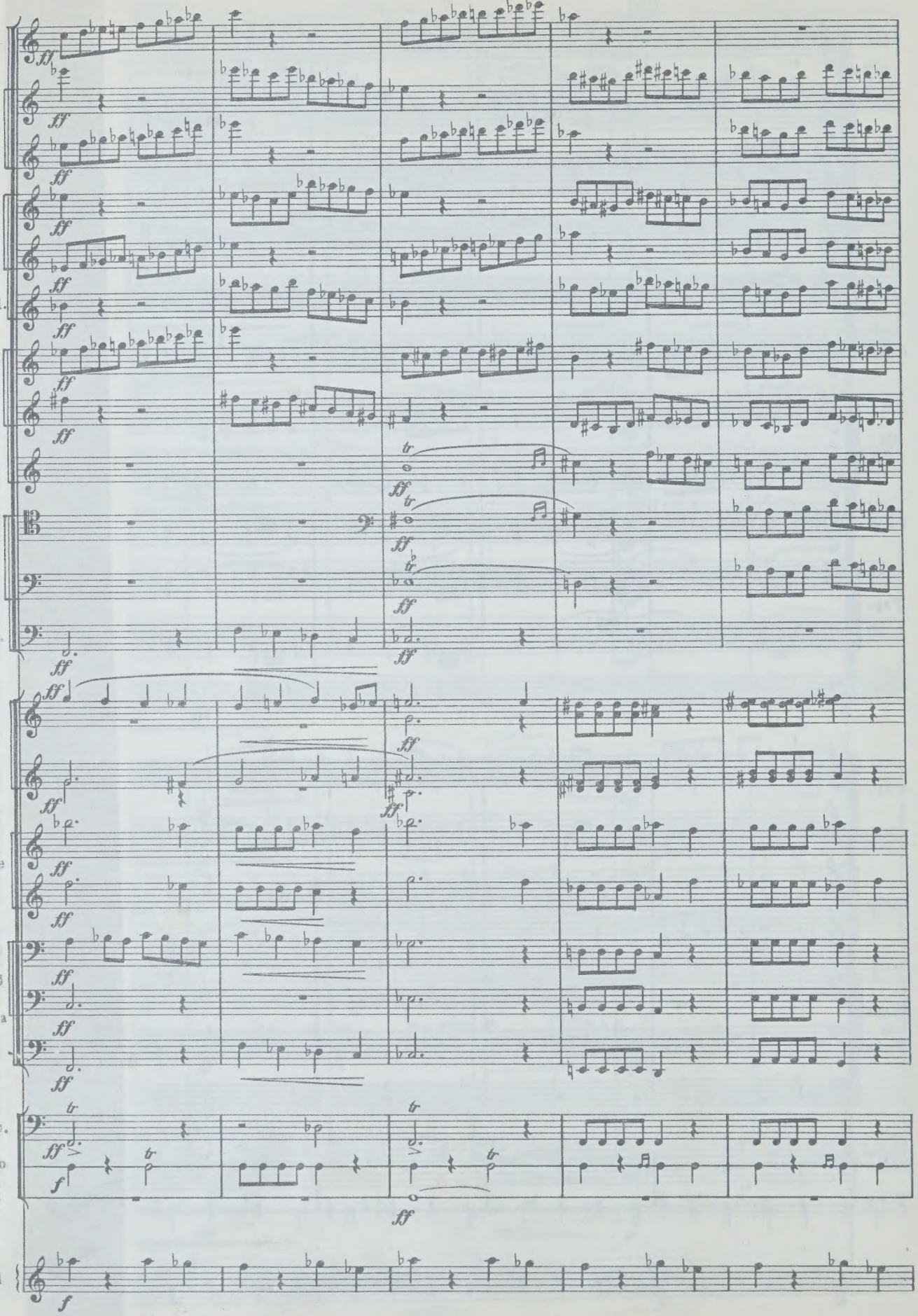

10
Picc.
Fl.
Ob.
C.ingl.
Cl.
Cl. b.
Fag.
C-fag.
I. III
II. IV
Cor.
Tr-be
Tr-ni
e
Tuba
Timp.
T-ro
C-lli
ff
f
p
tr

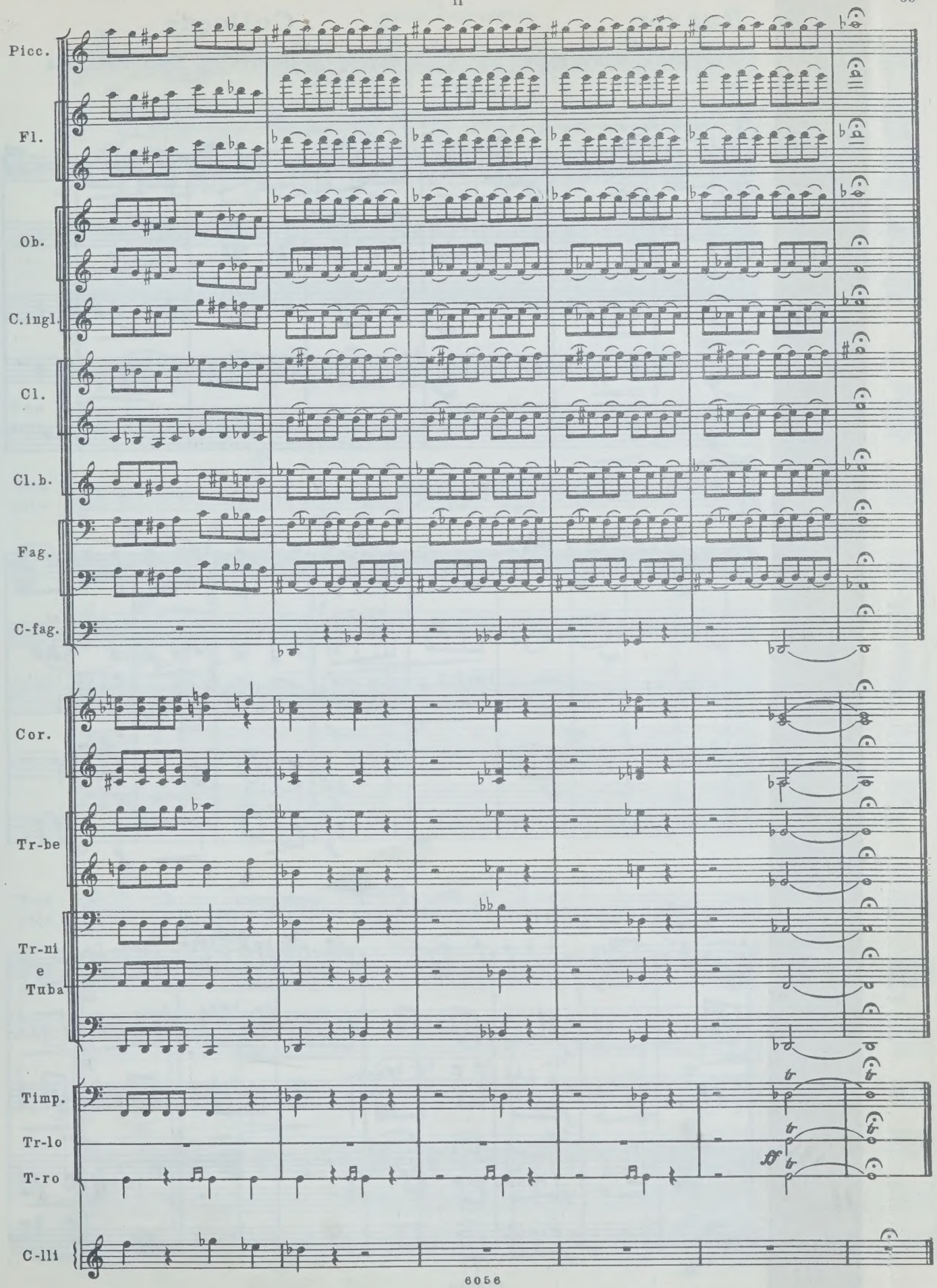

Picc.
Fl.
Ob.
C.ingl
Cl.
Cl. b.
Fag.
C-fag.
Cor.
I
II. IV
II
Tr-be
Tr-ni e Tuba
T-ro
C-lli
f
p
tr


11
Picc.
Fl.
Ob.
C.ingl.
Cl.
Cl.b.
Fag.
C-fag.
Cor.
Tr-be
Tr-ni e Tuba
T-ro
C-lli
cresc.
f
p
mf
tr


Picc.
Fl.
Ob.
C. ingl.
Cl.
Cl. b.
Fag.
C-fag.
Cor.
I. III
II. IV
Tr-be
Tr-ni e Tuba
T-ro
C-lli
ff
mf
p


12
Picc.
Fl.
Ob.
C.ingl.
Cl.
Cl.b.
Fag.
C-fag.
I. III
II
Cor.
Tr-be
Tr-ni
e
Tuba
Timp.
T-ro
C-lli


II
Picc.
Fl.
Ob.
C.ingl.
Cl.
Cl.b.
Fag.
C-fag.
Cor.
Tr-be
Tr-ni
e
Tuba
Timp.
T-ro
P-ti
C-lli


Picc.
Fl.
Ob.
C.ingl.
Cl.
Cl.b.
Fag.
C-fag.
Cor.
Tr-be
Tr-ni
e
Tuba
Timp.
Tr-lo
T-ro
C-lli

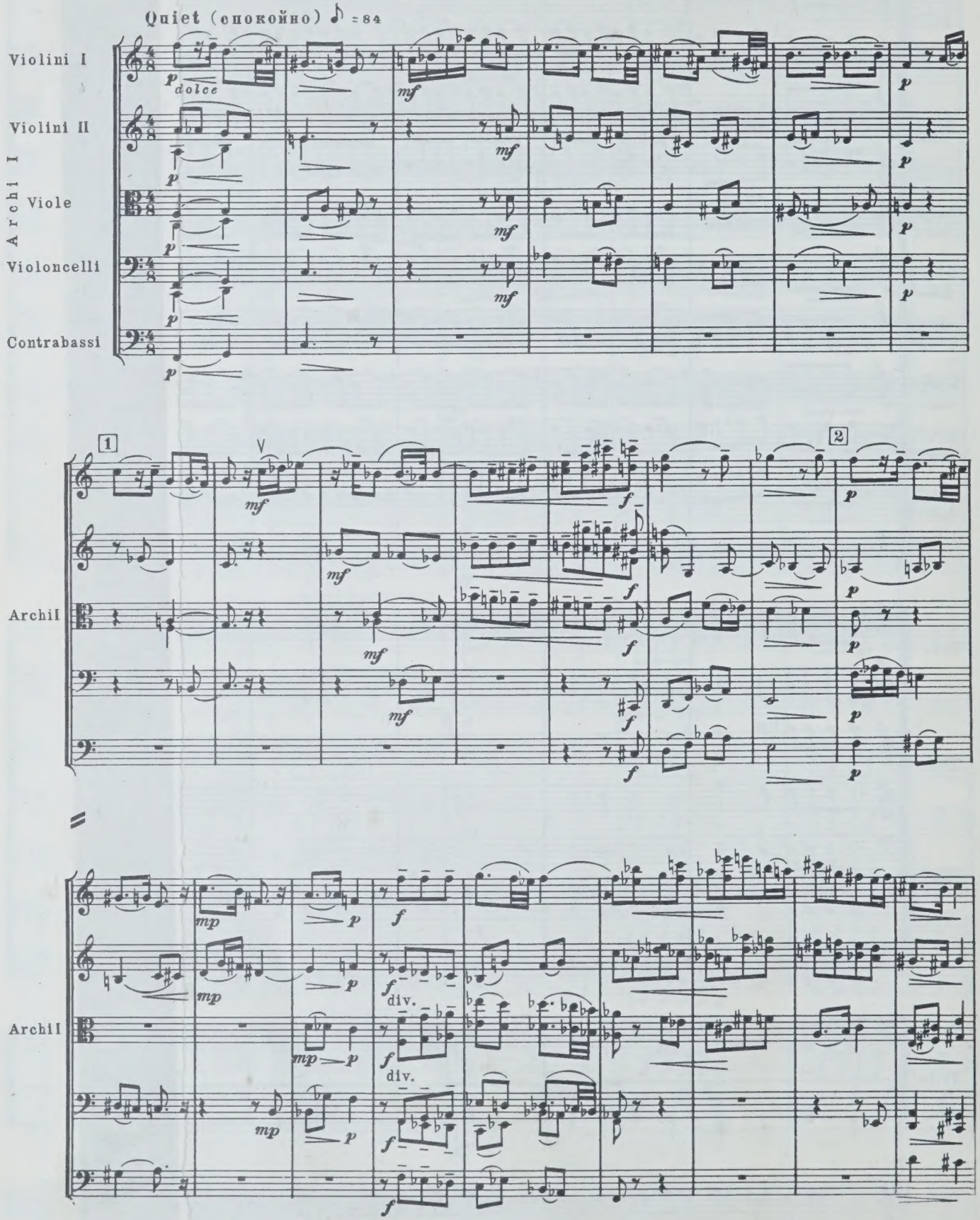
Диалог

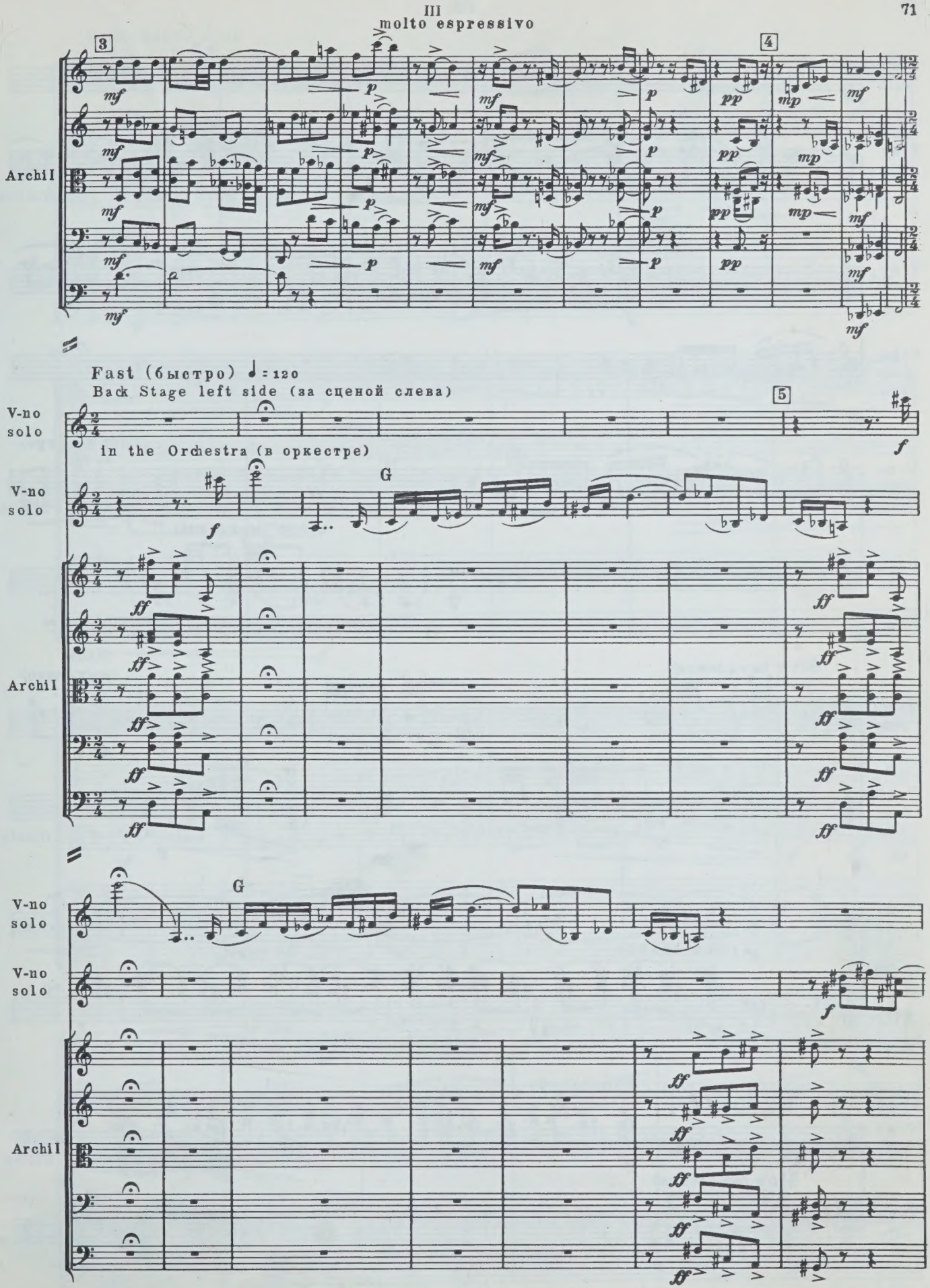
Для двух струнных оркестров

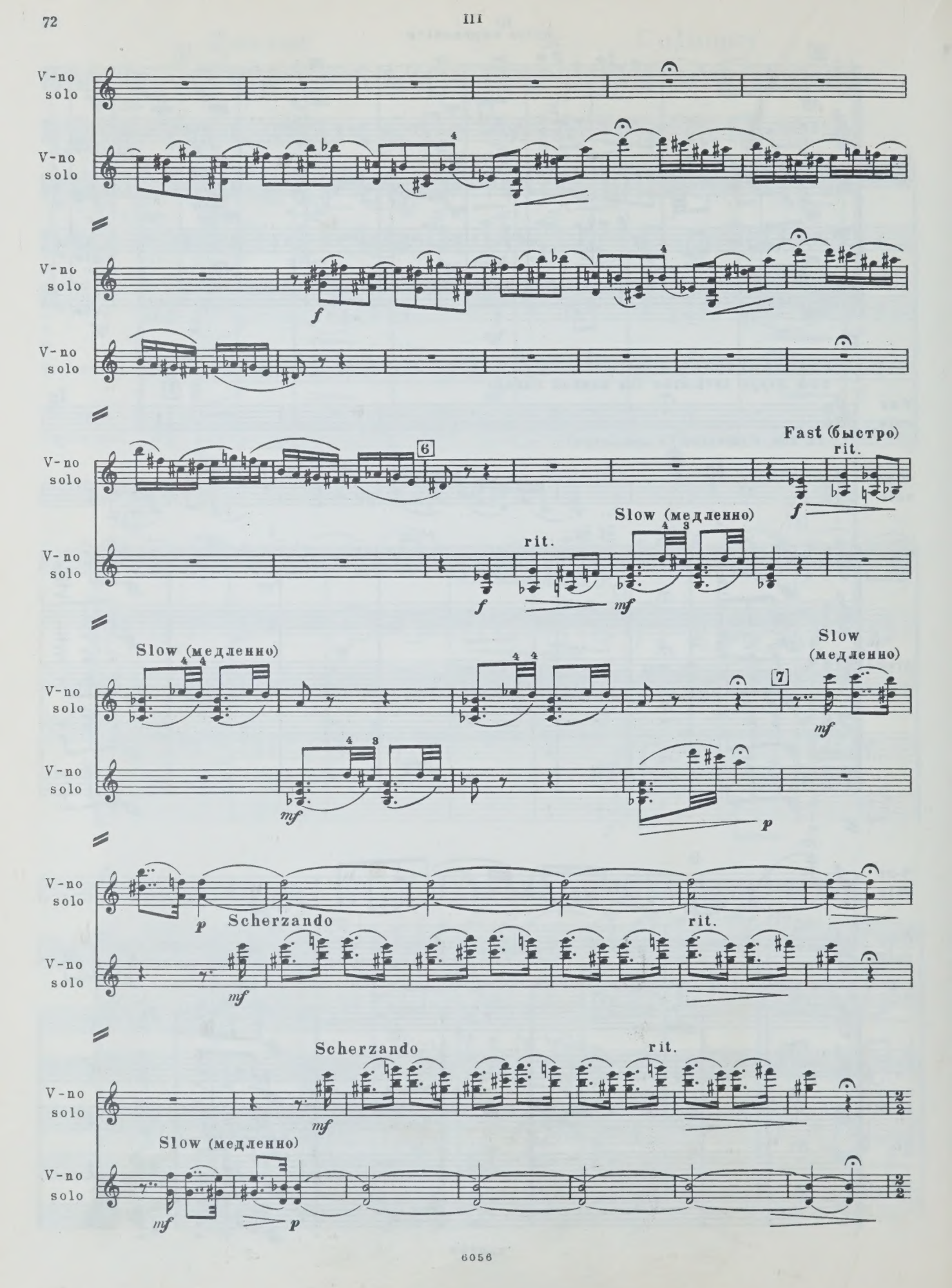
Colloquy

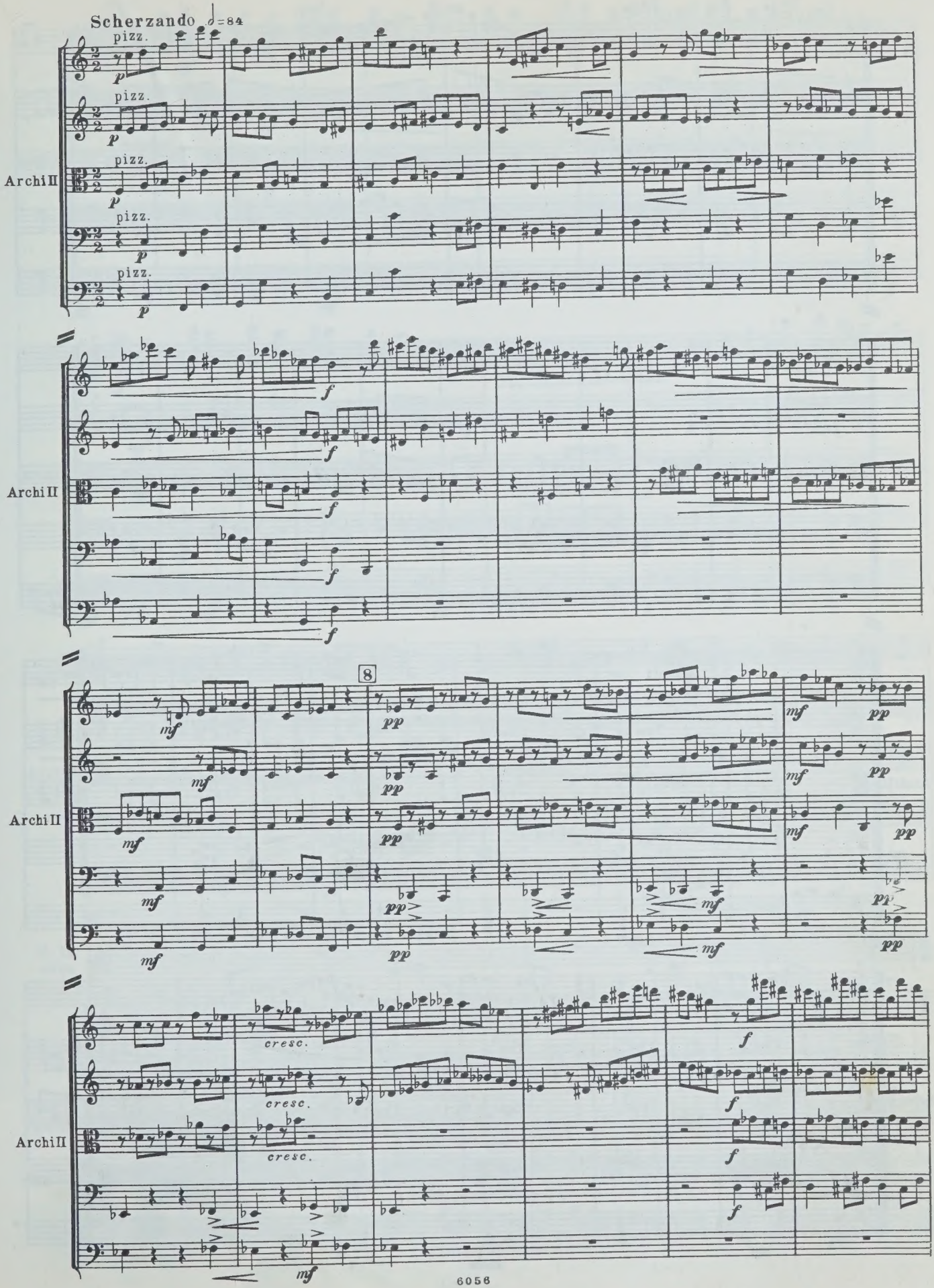
String Orchestra in Two Sections

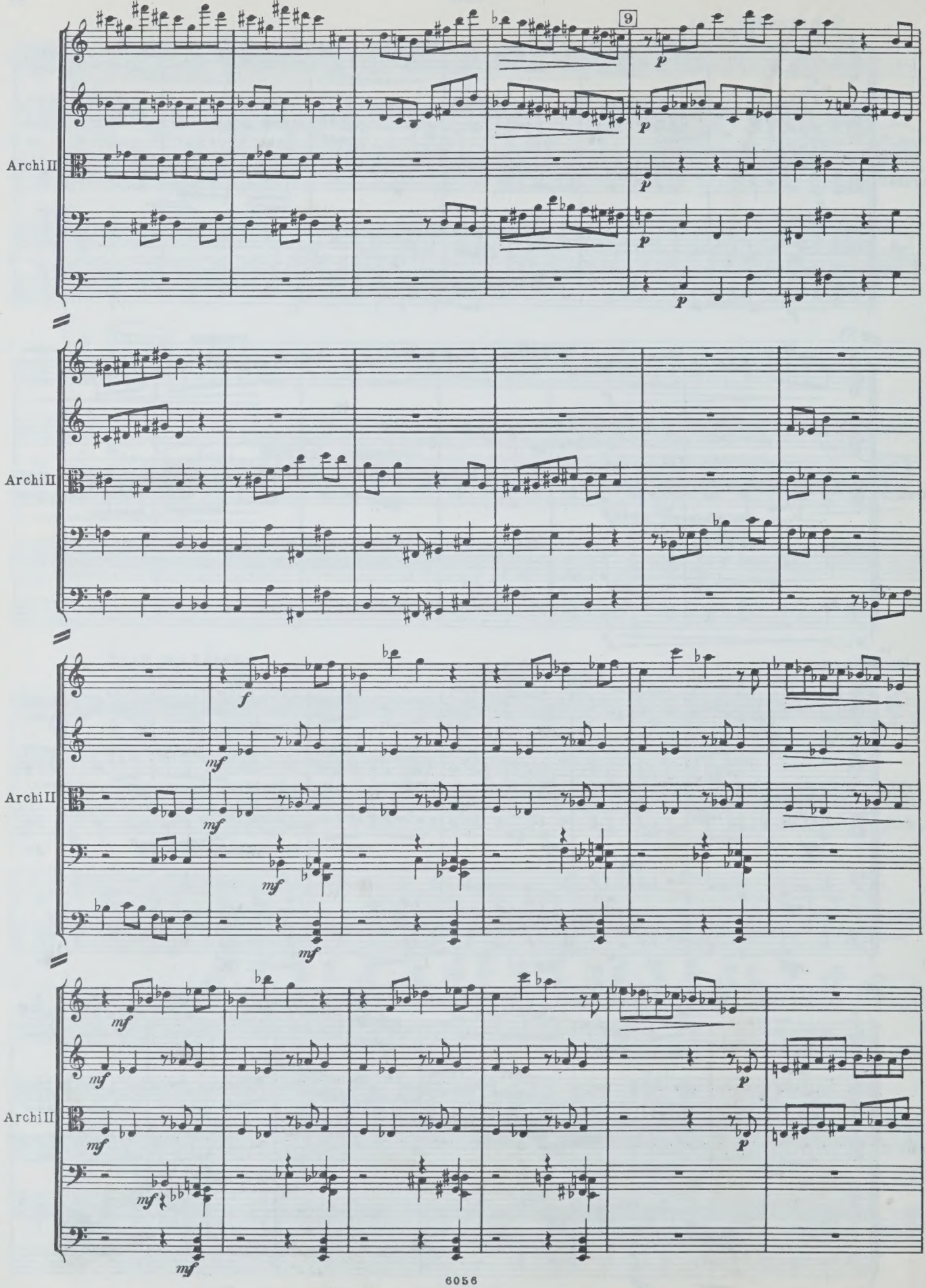
III

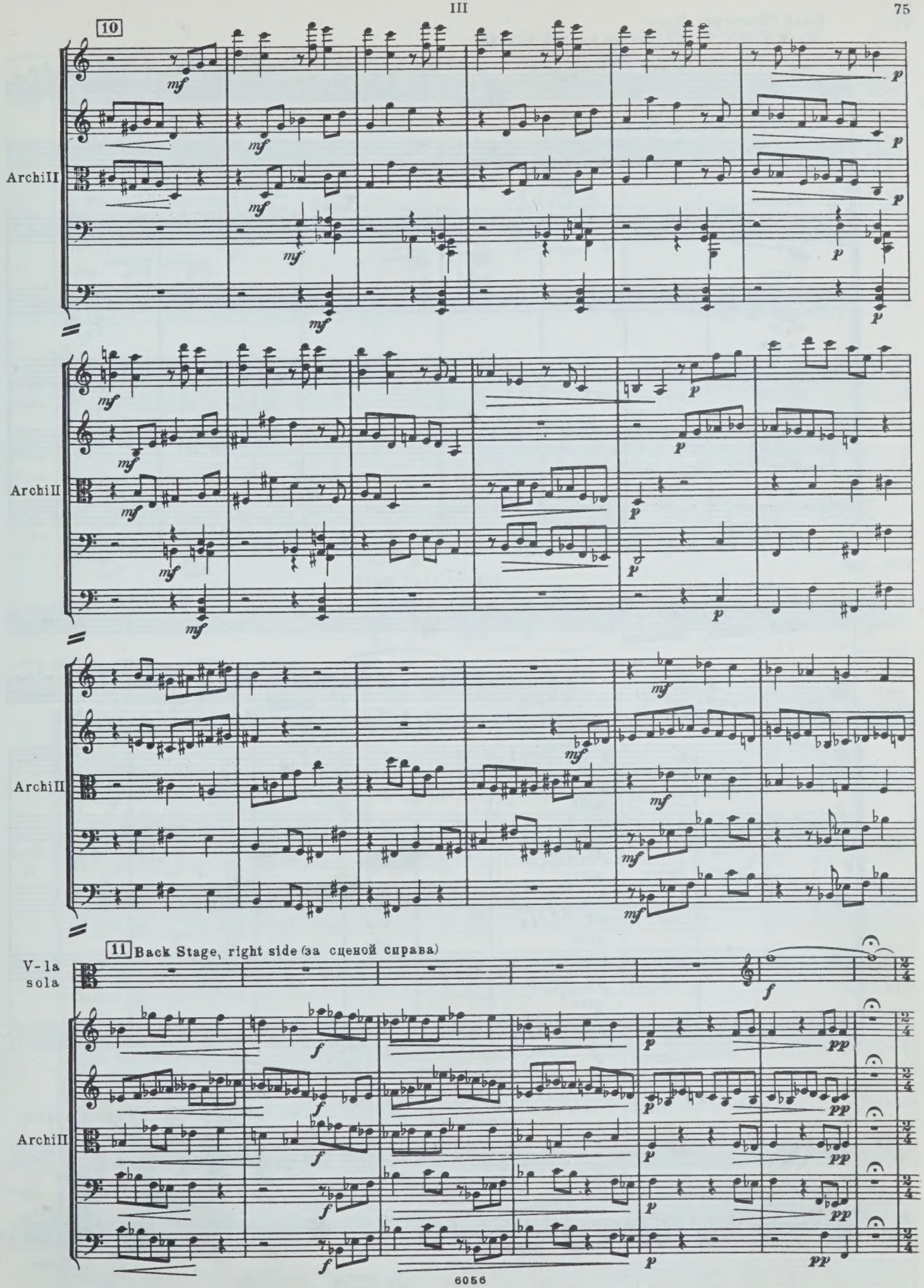


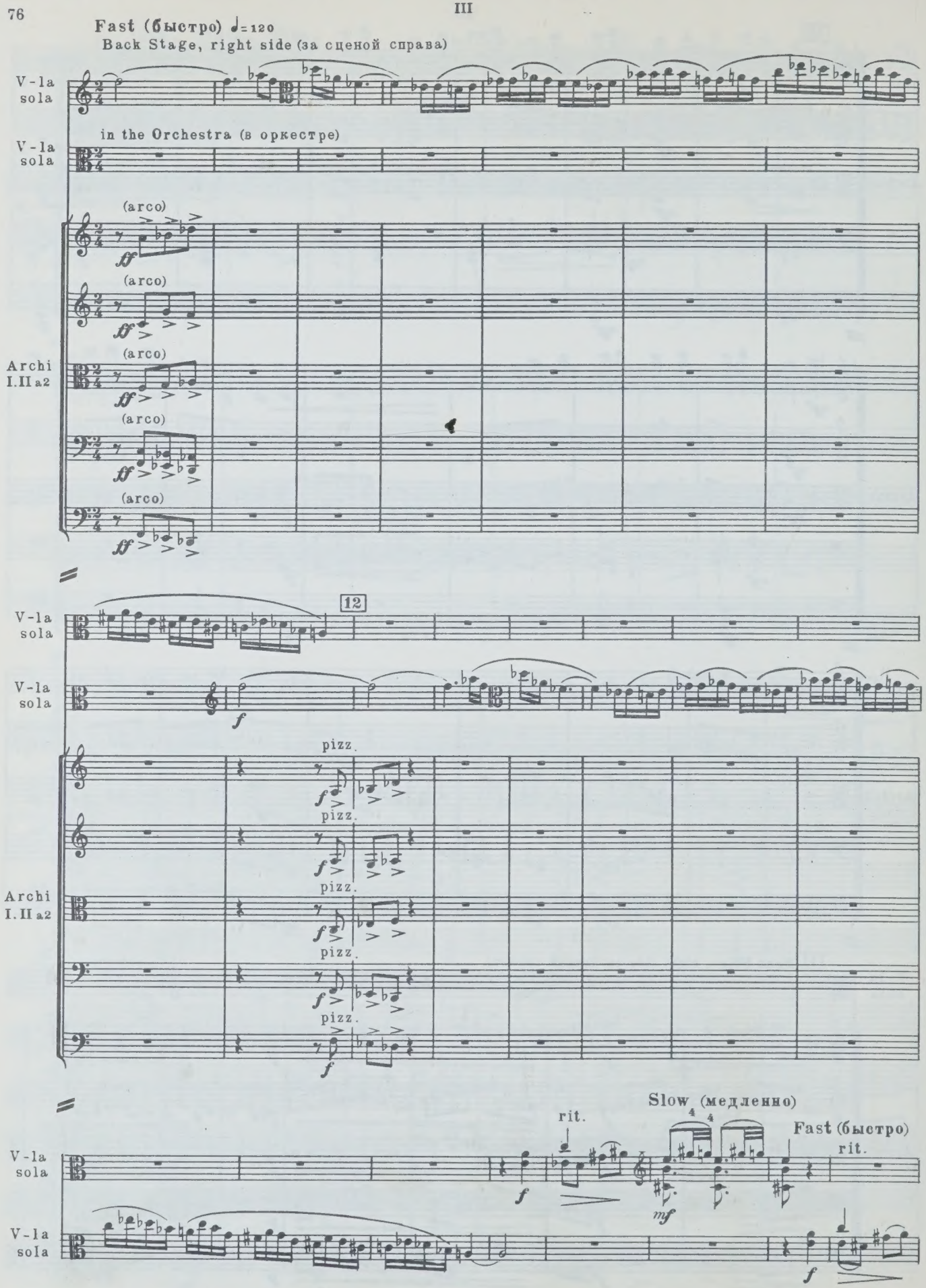

III
molto espressivo
3
4
Archi I
Fast (быстро) ♩ = 120
Back Stage left side (за сценой слева)
5
V-no solo
in the Orchestra (в оркестре)
G
V-no solo
Archi I
G
V-no solo
V-no solo
Archi I

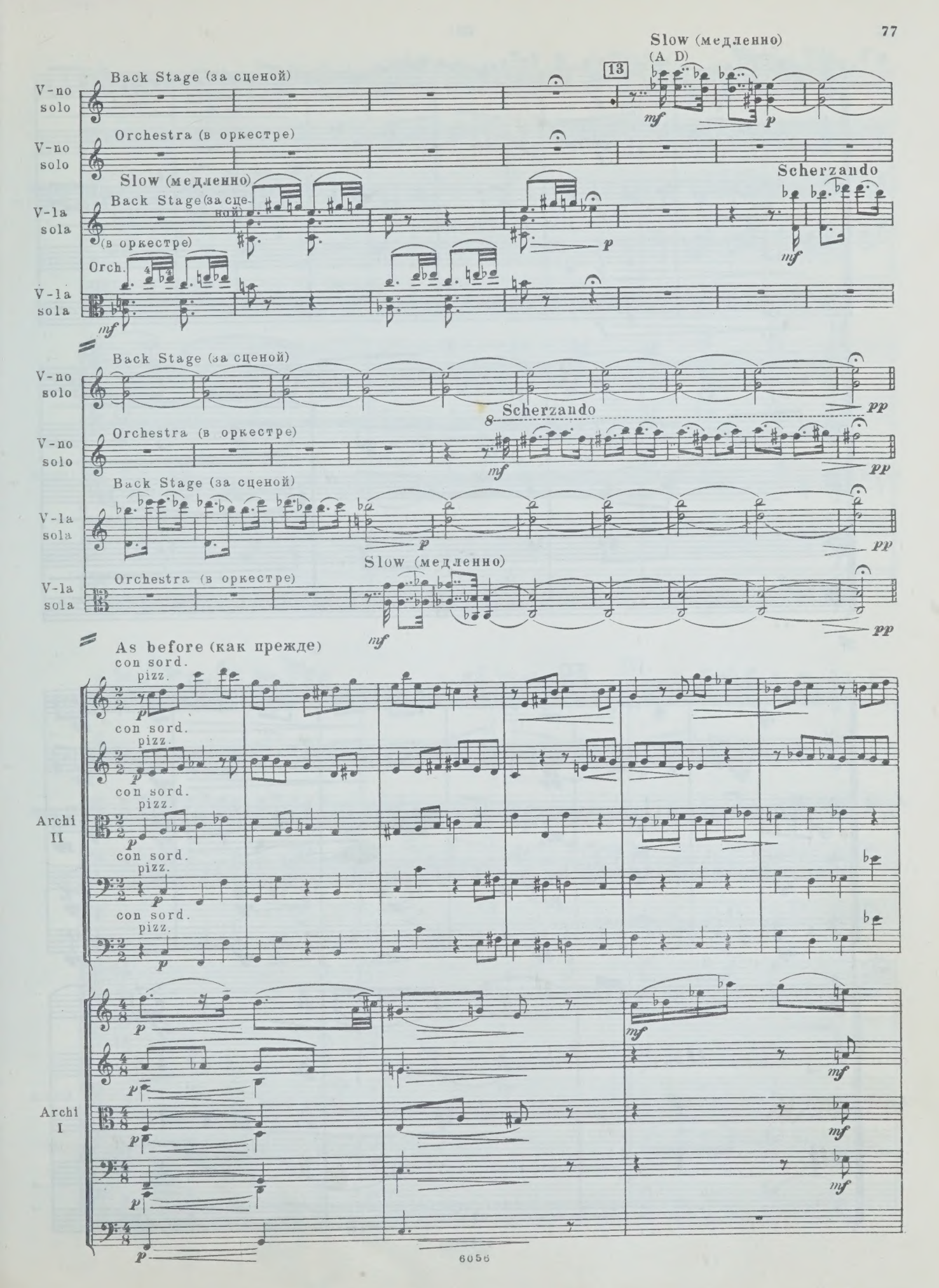

V-no solo
V-no solo
V-no solo
V-no solo
V-no solo
V-no solo
6
Fast (быстро)
rit.
Slow (медленно)
rit.
Slow (медленно)
Slow (медленно)
7
Slow (медленно)
V-no solo
V-no solo
Scherzando
rit.
V-no solo
V-no solo
Scherzando
rit.
V-no solo
Slow (медленно)
V-no solo

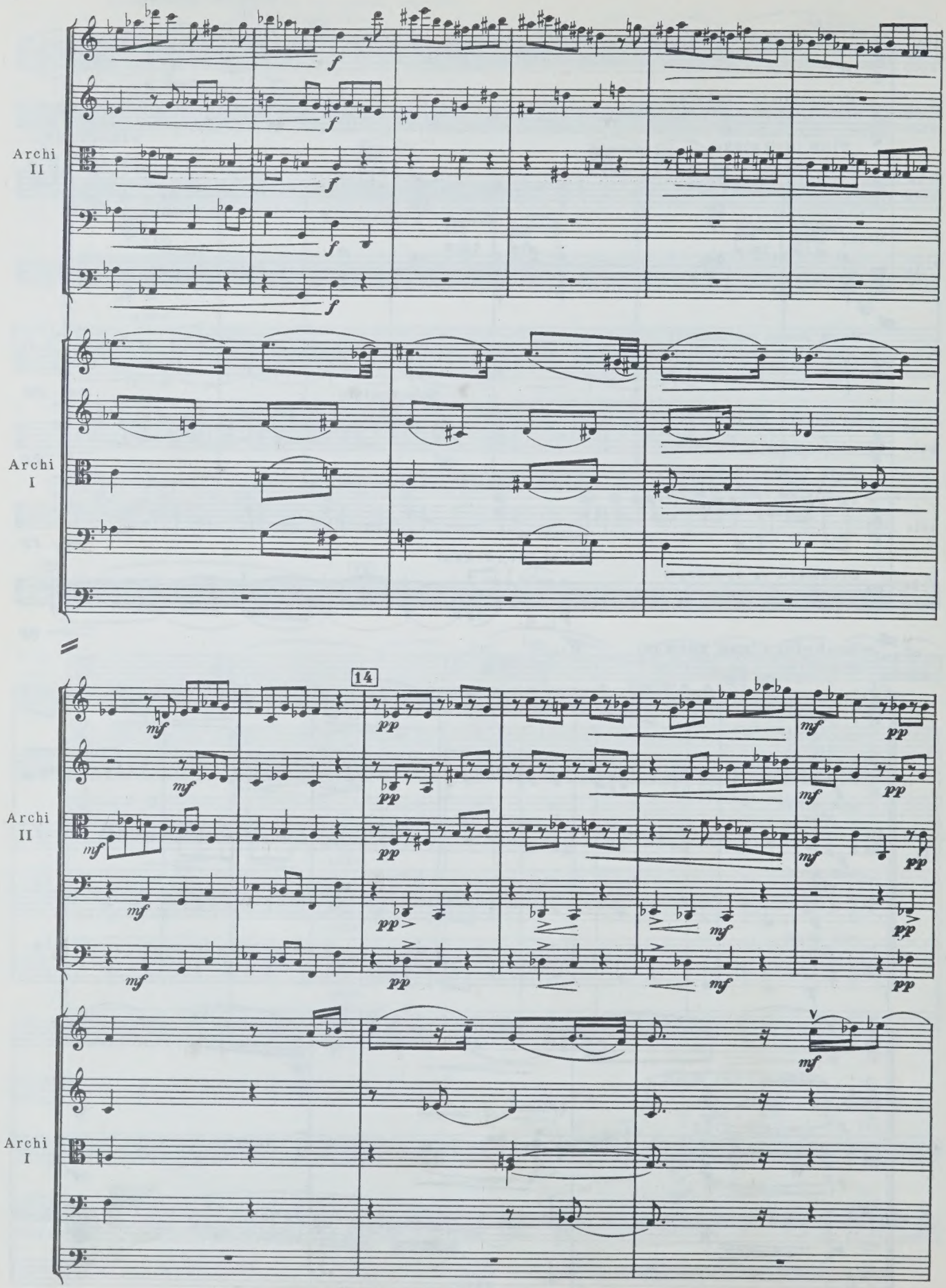

Scherzando ♩=84
pizz.
p
Archi II
f
mf
pp
8
cresc.

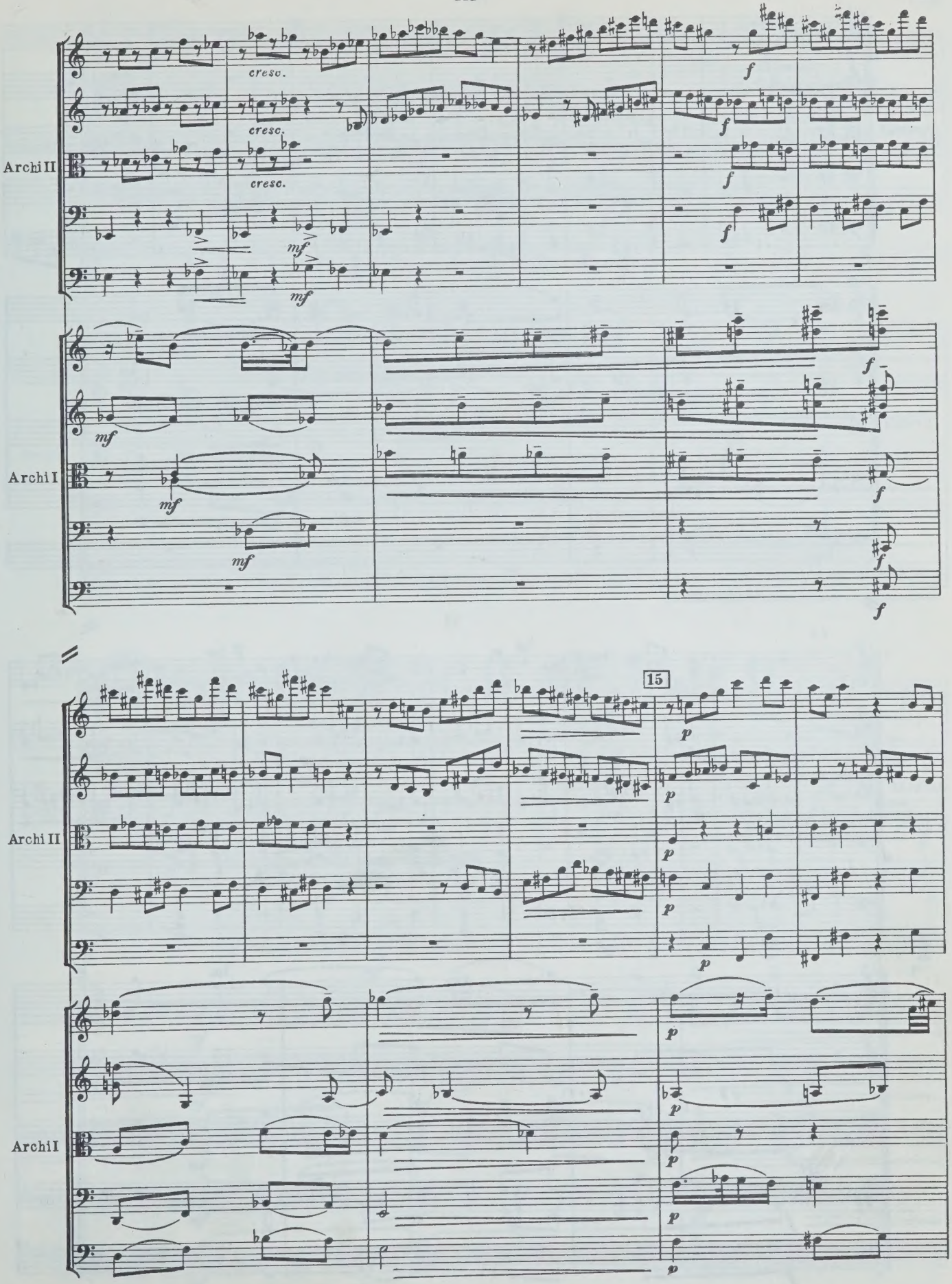

9
Archi II
Archi II
Archi II
Archi II

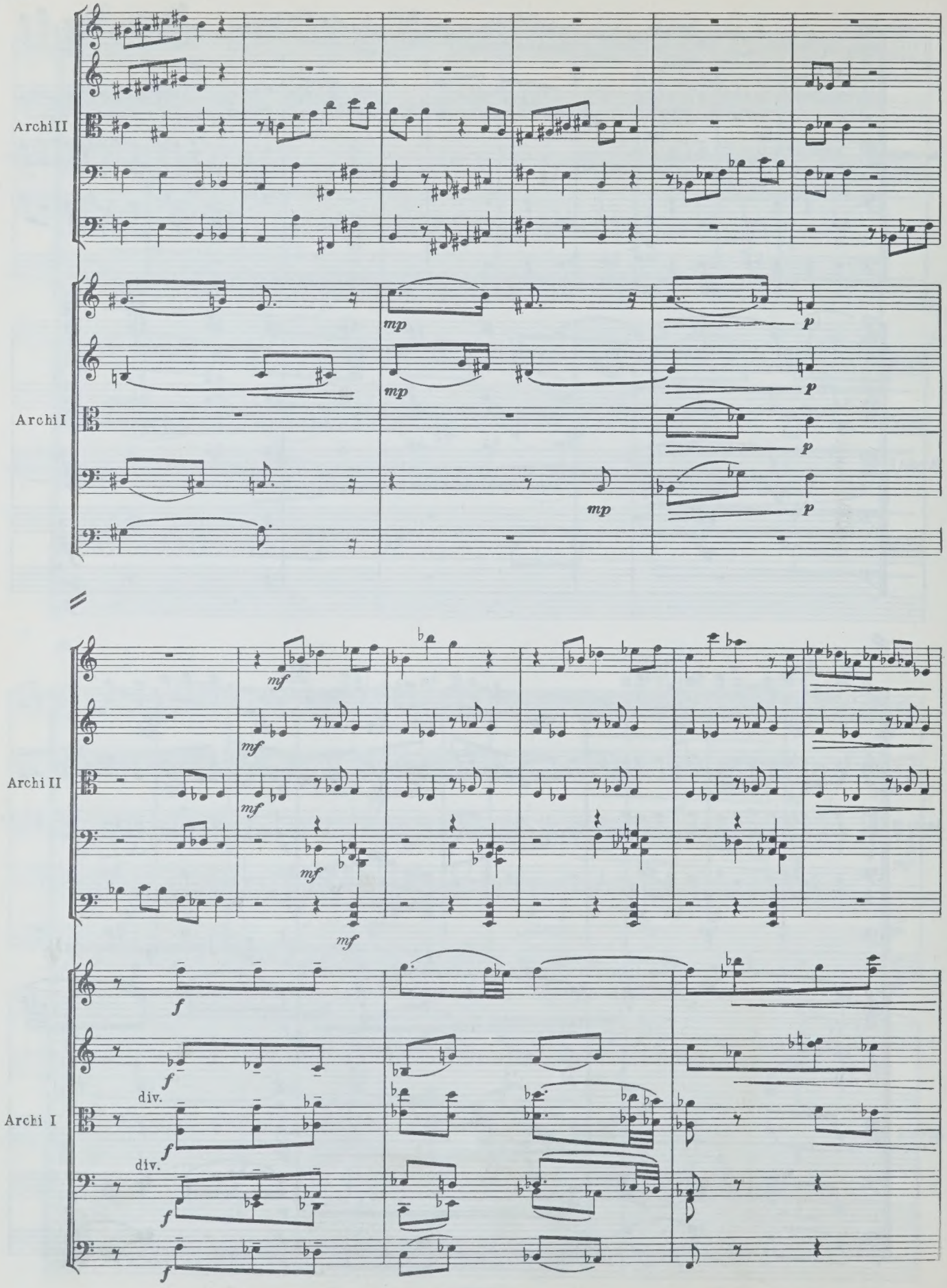

10
ArchiII
ArchiII
ArchiII
11 Back Stage, right side (за сценой справа)
V-la sola
ArchiII

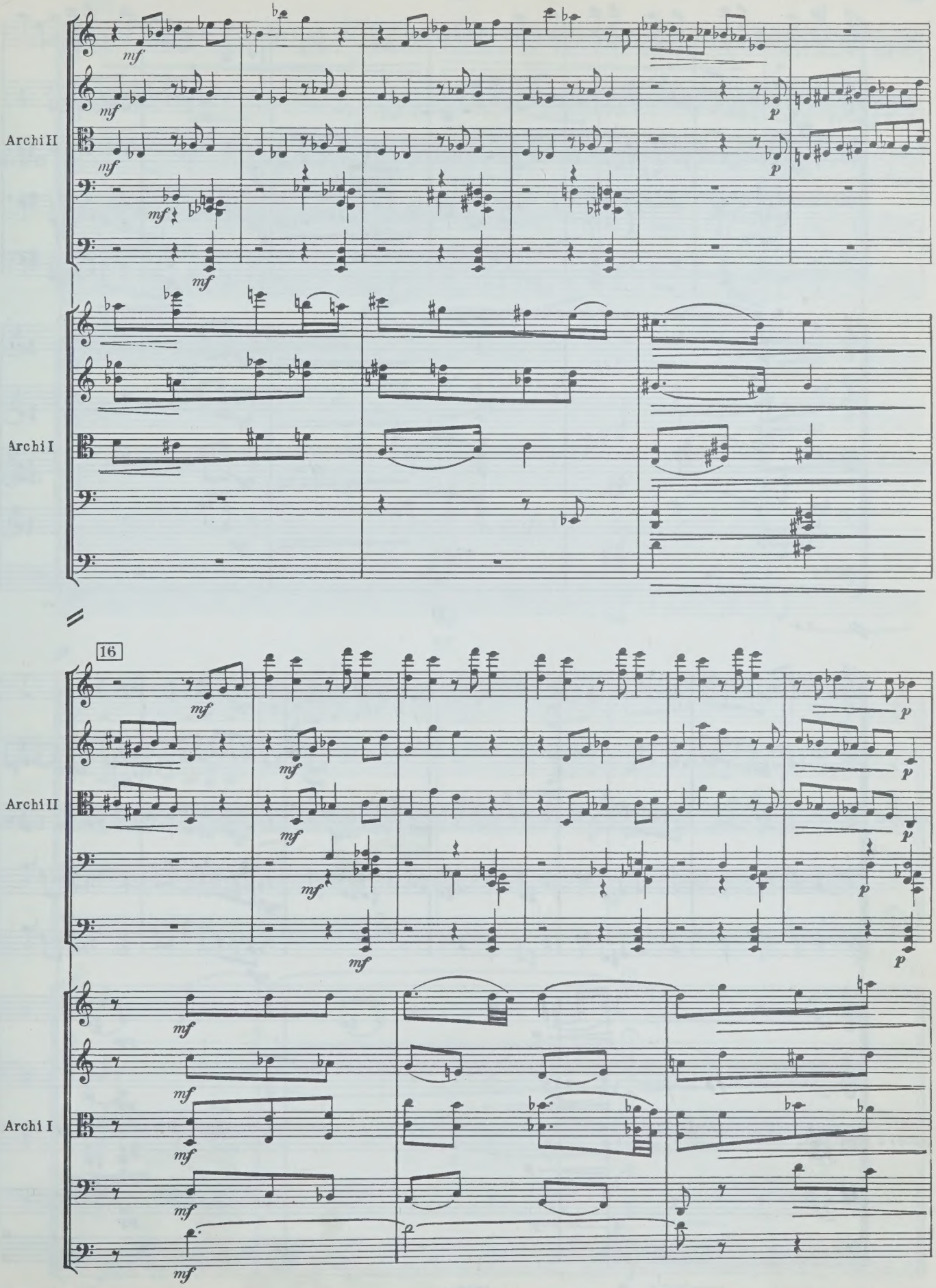

III
Fast (быстро) ♩=120
Back Stage, right side (за сценой справа)
V-la sola
in the Orchestra (в оркестре)
V-la sola
(arco)
ff
(arco)
ff
Archi I.II a2
(arco)
ff
(arco)
ff
(arco)
ff
12
V-la sola
V-la sola
f
pizz.
f
pizz.
f
Archi I.II a2
pizz.
f
pizz.
f
pizz.
f
Slow (медленно)
rit.
Fast (быстро)
rit.
V-la sola
f
mf
V-la sola
f


Slow (медленно)
(A D)
13
Back Stage (за сценой)
V-no solo
Orchestra (в оркестре)
V-no solo
Slow (медленно)
Back Stage (за сценой)
Scherzando
V-la sola
(в оркестре)
Orch.
V-la sola
Back Stage (за сценой)
V-no solo
Scherzando
Orchestra (в оркестре)
V-no solo
Back Stage (за сценой)
V-la sola
Slow (медленно)
Orchestra (в оркестре)
V-la sola
As before (как прежде)
con sord.
pizz.
Archi II
Archi I

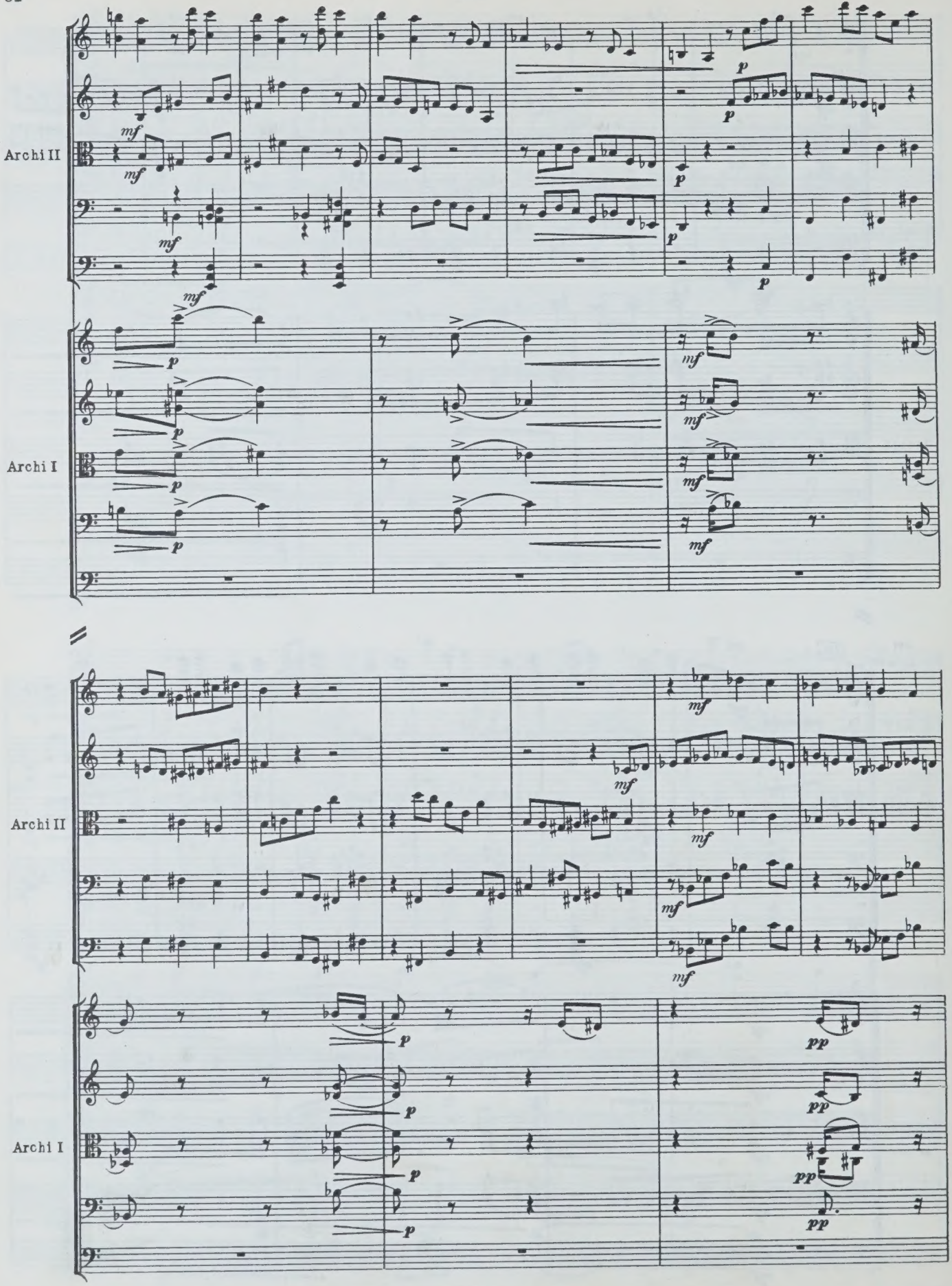

Archi II
Archi I
14
Archi II
Archi I

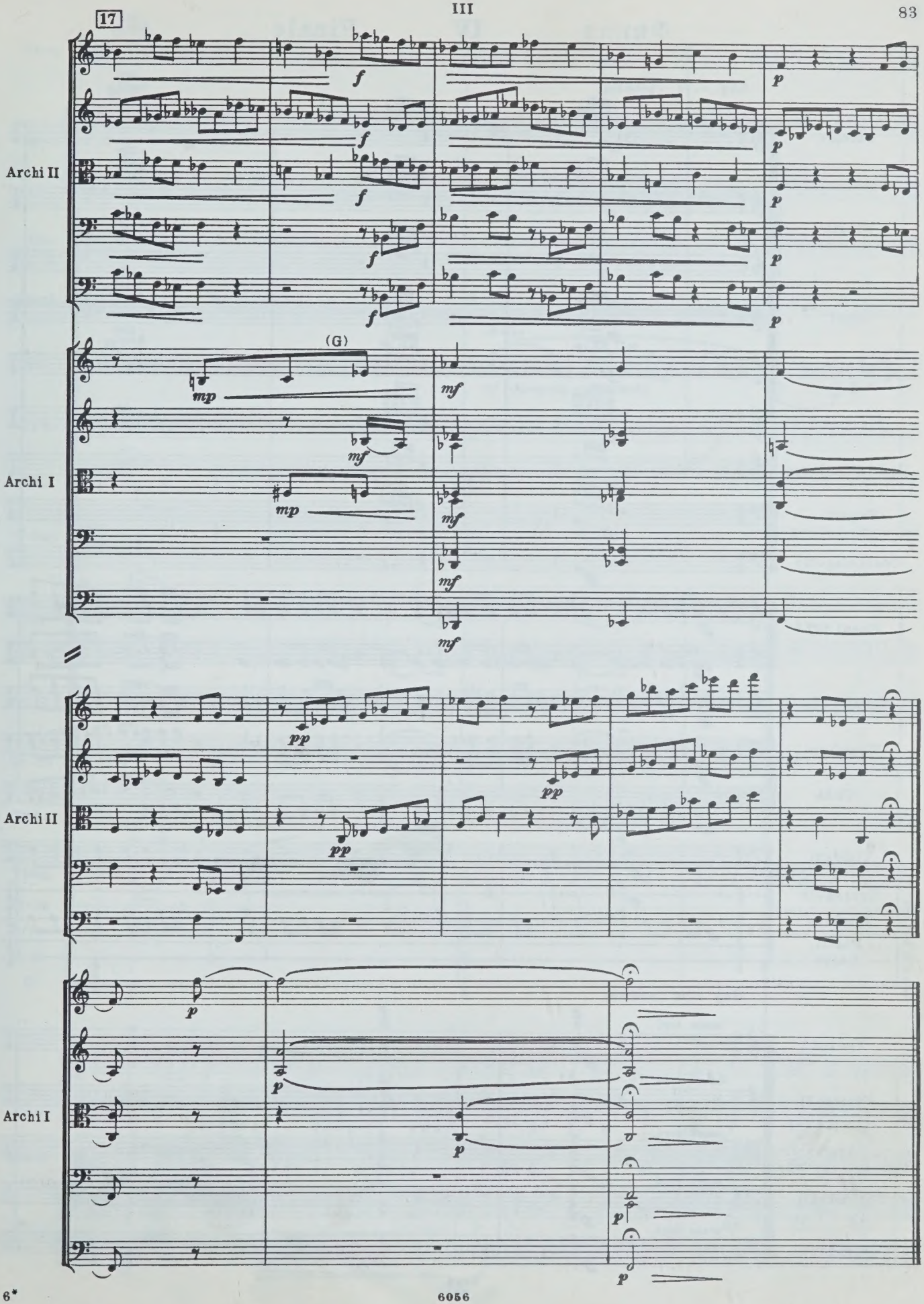

Archi II
cresc.
cresc.
cresc.
mf
mf
f
f
f
f
Archi I
mf
mf
mf
f
f
f
15
Archi II
p
p
p
p
Archi I
p
p
p
p


Archi II
Archi I
mp
p
mf
f
div.
Archi II
Archi I

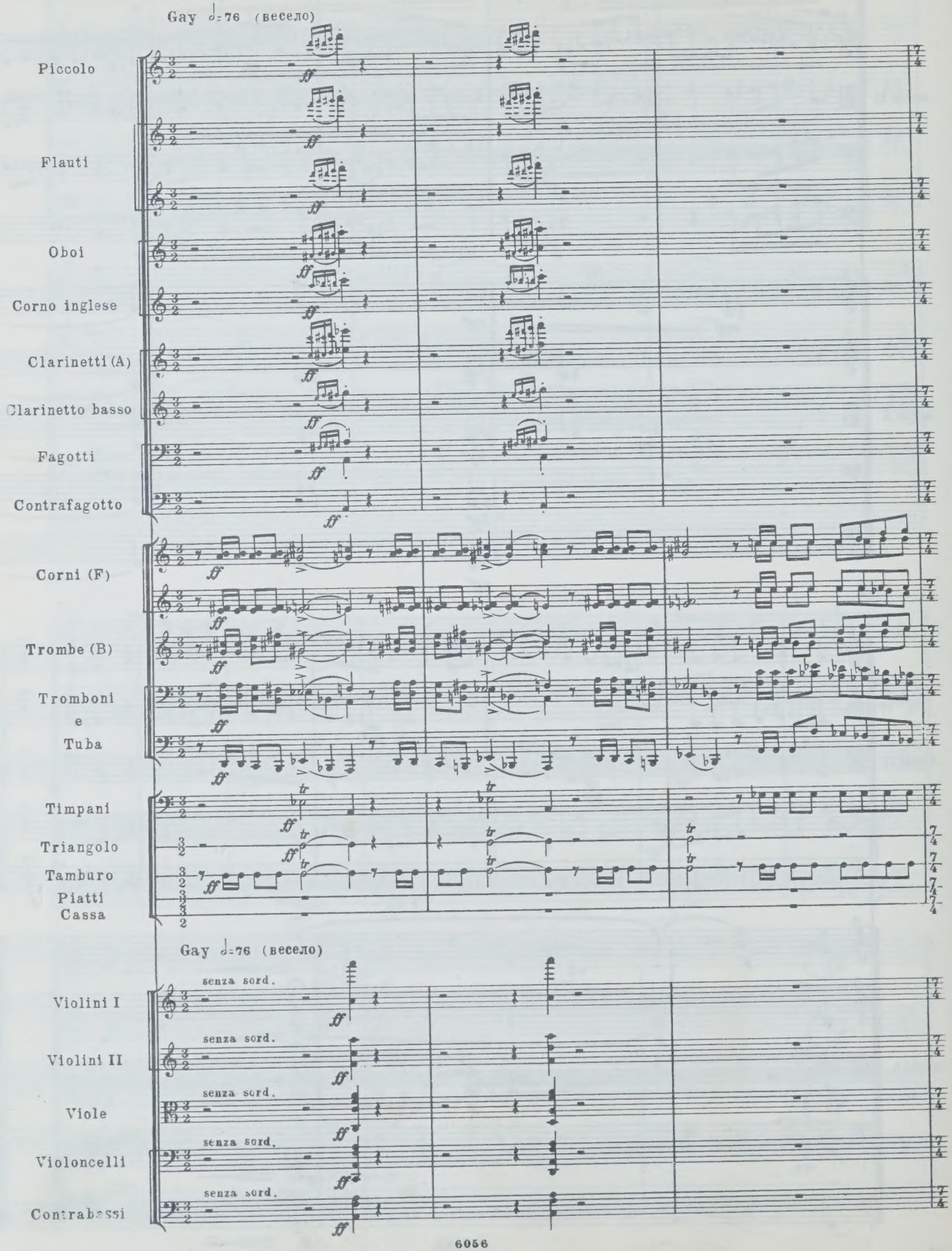

Archi II
Archi I
16
Archi II
Archi I

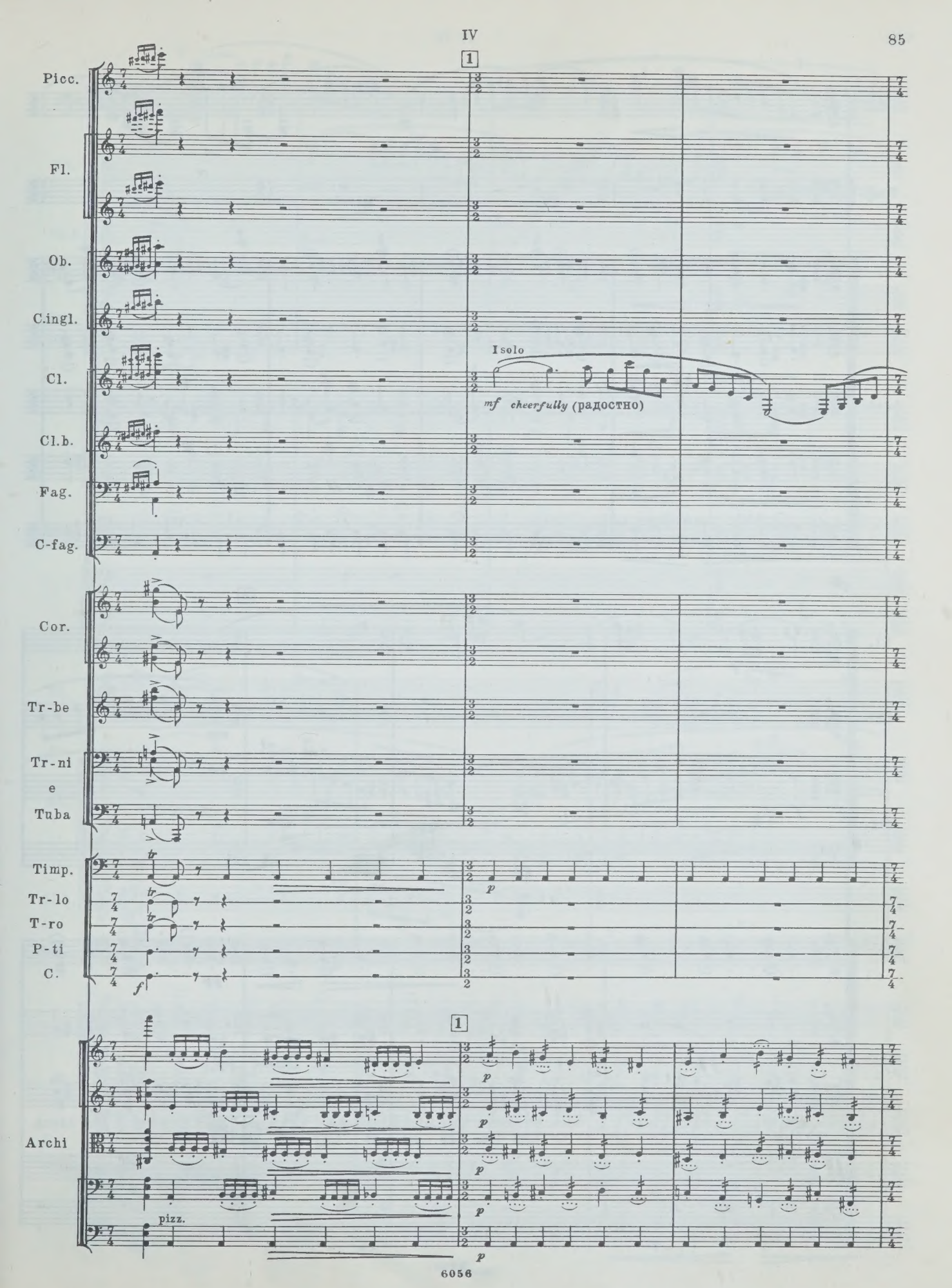
III



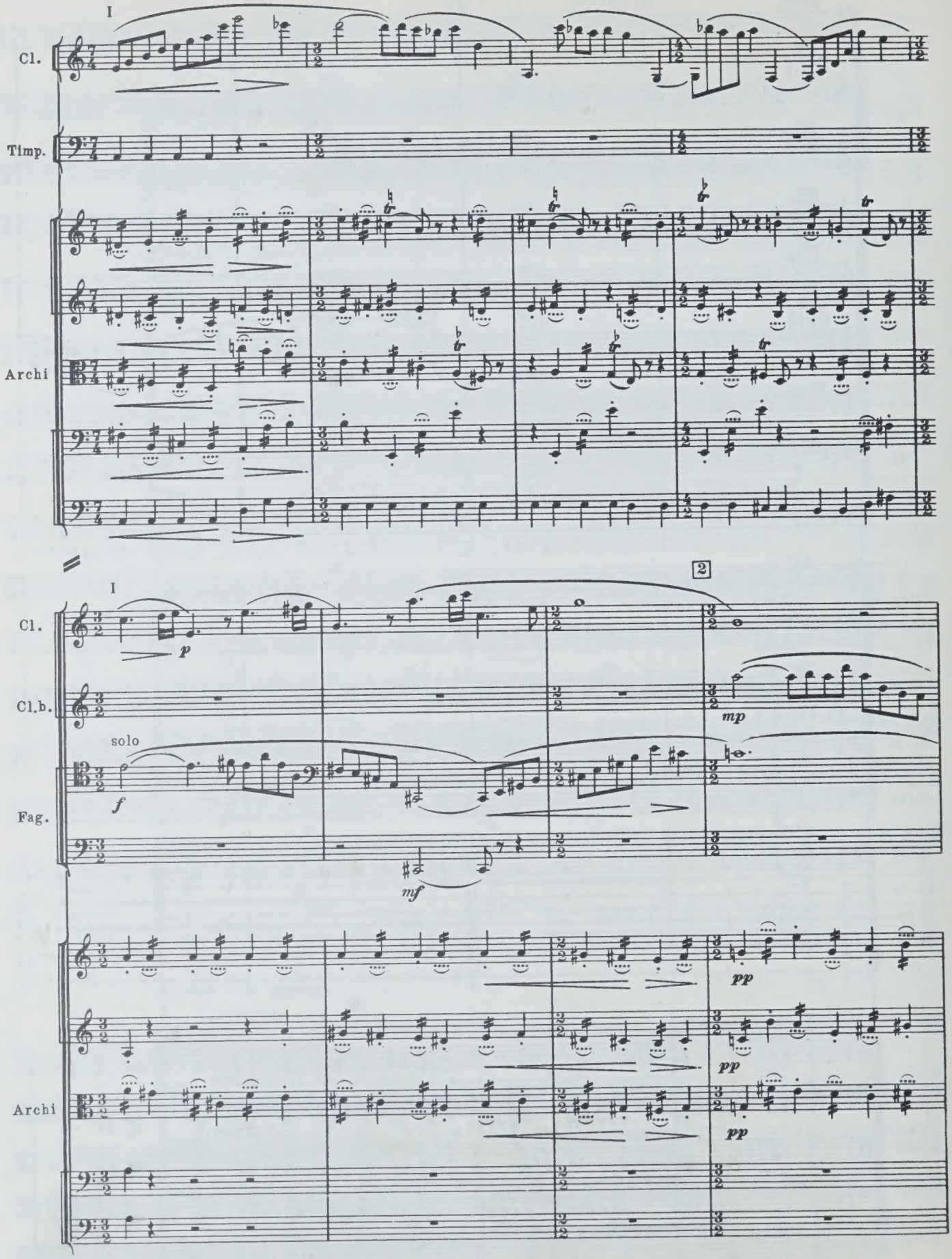

17
Archi II
Archi I
(G)
Archi II
Archi I

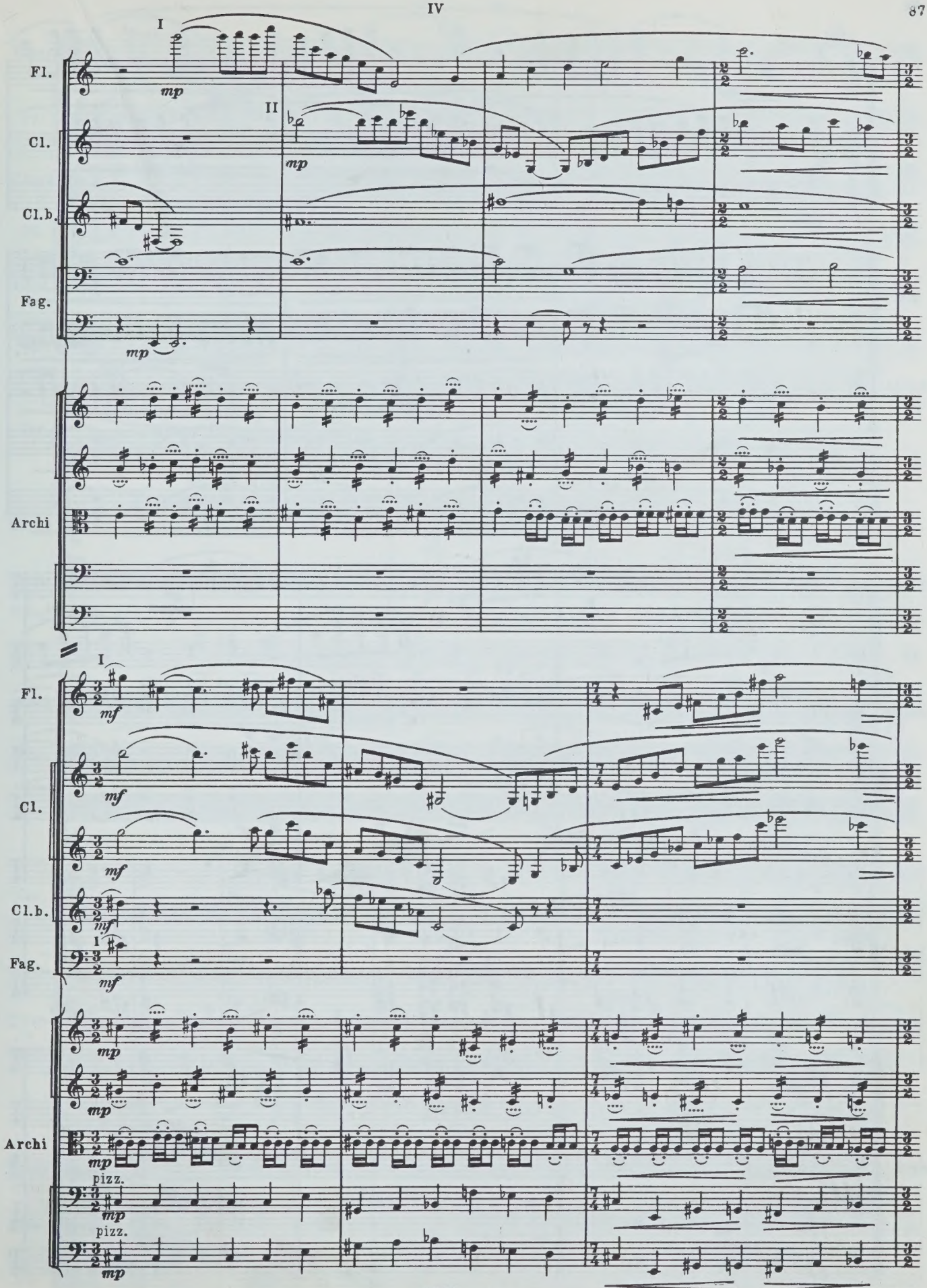
Финал IV Finale

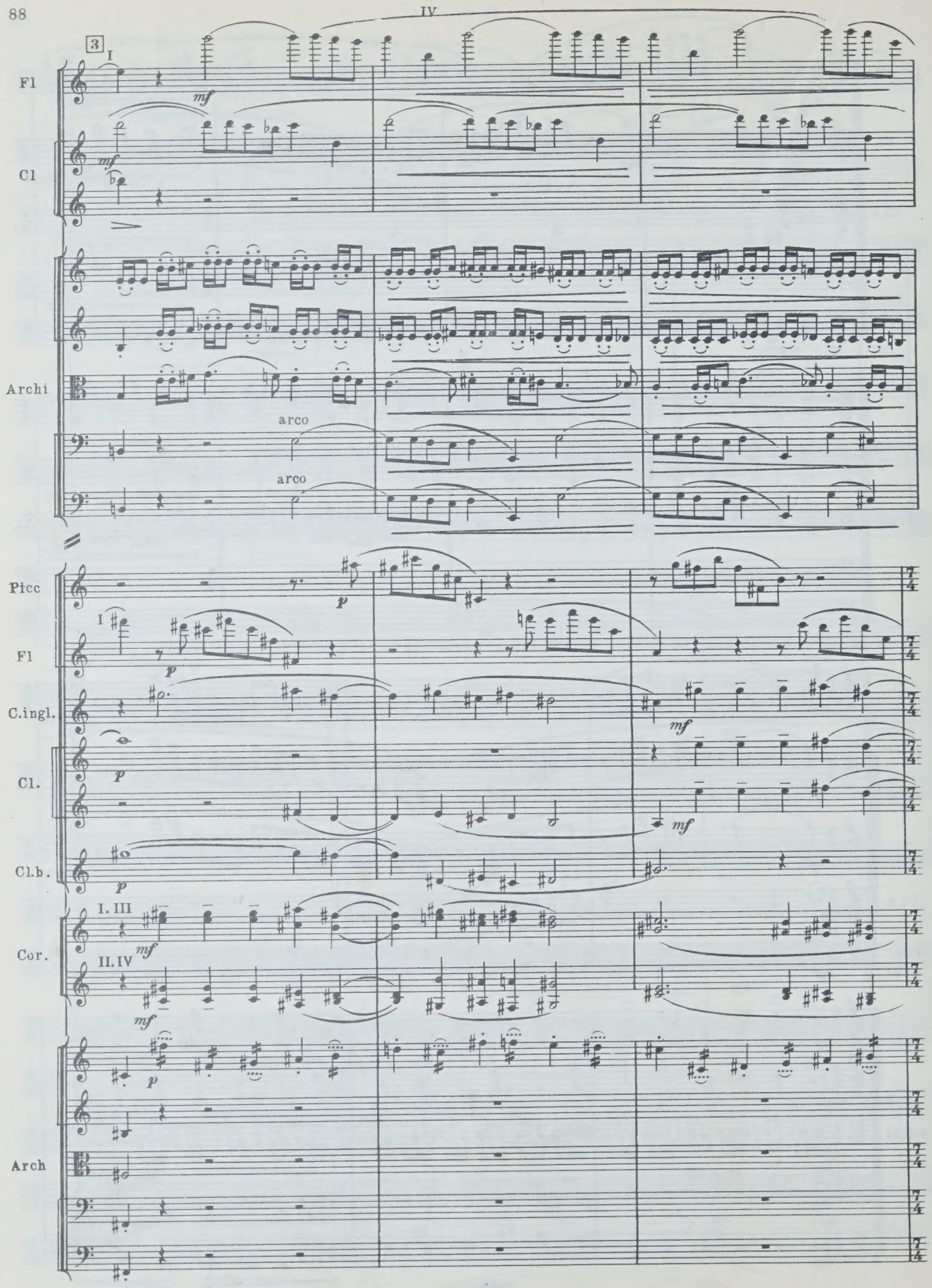


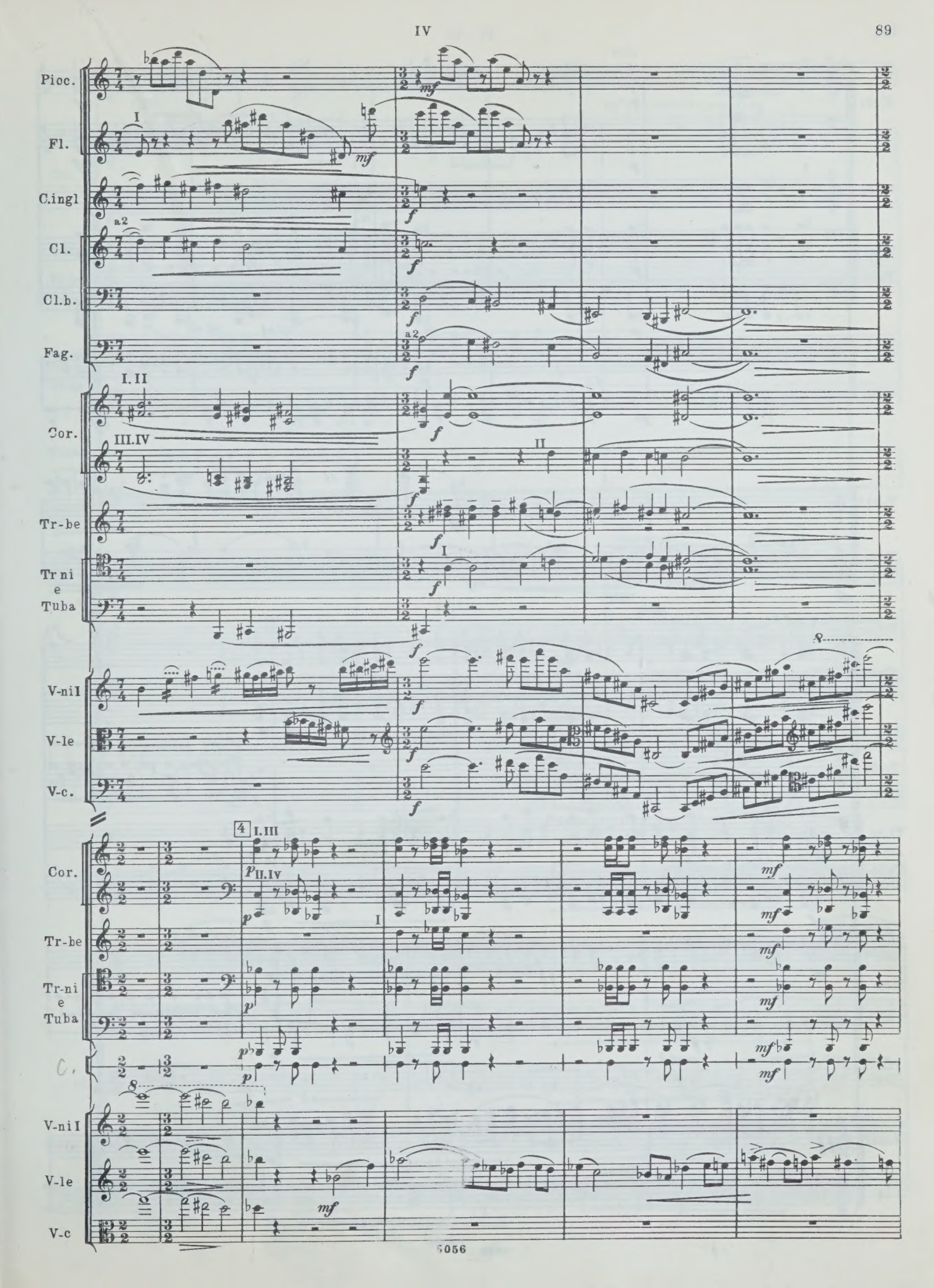

1
Picc.
Fl.
Ob.
C.ingl.
Cl.
I solo
mf cheerfully (радостно)
Cl.b.
Fag.
C-fag.
Cor.
Tr-be
Tr-ni
e
Tuba
Timp.
p
Tr-lo
T-ro
P-ti
C.
f
1
Archi
p
pizz.

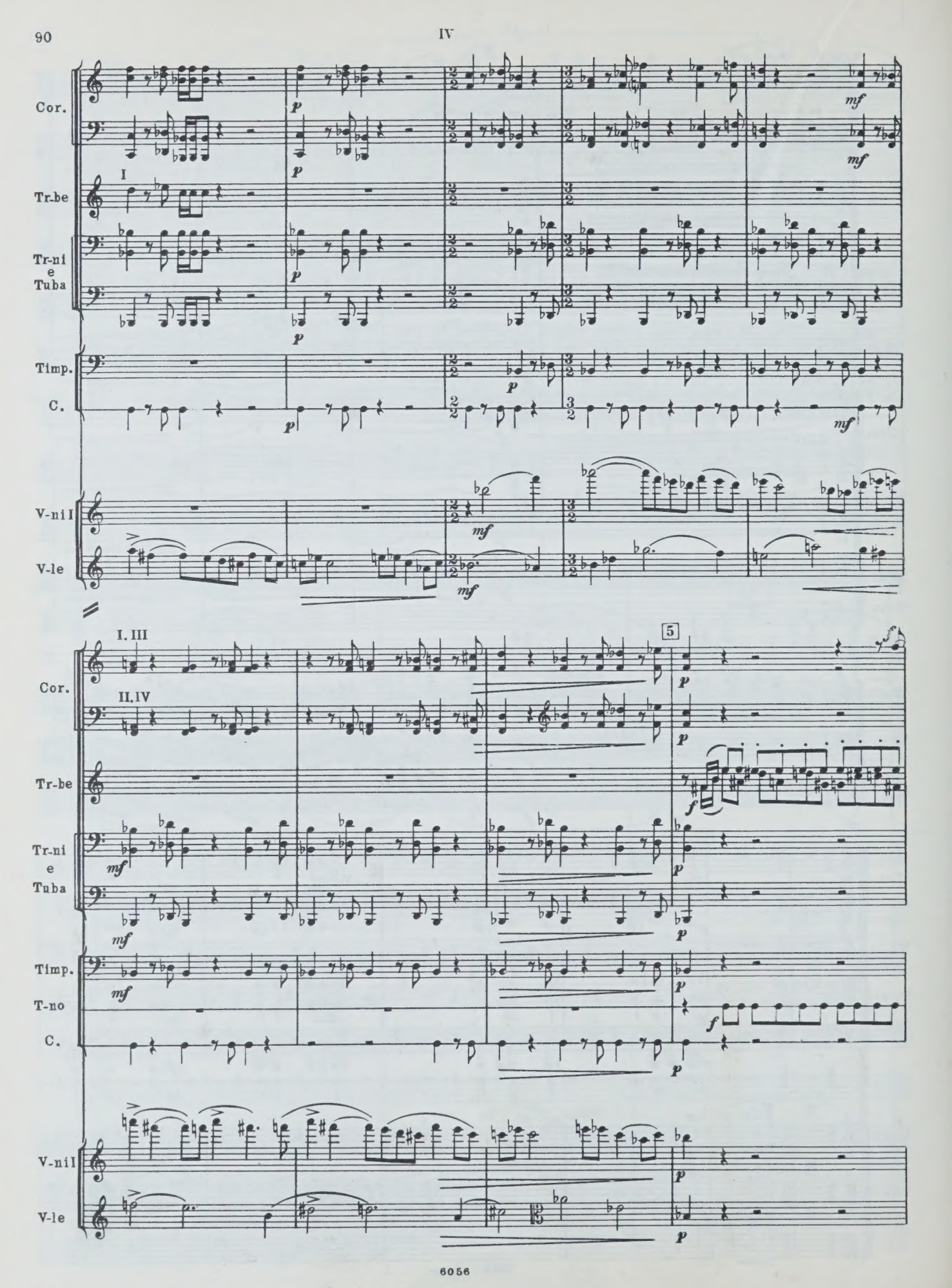
IV

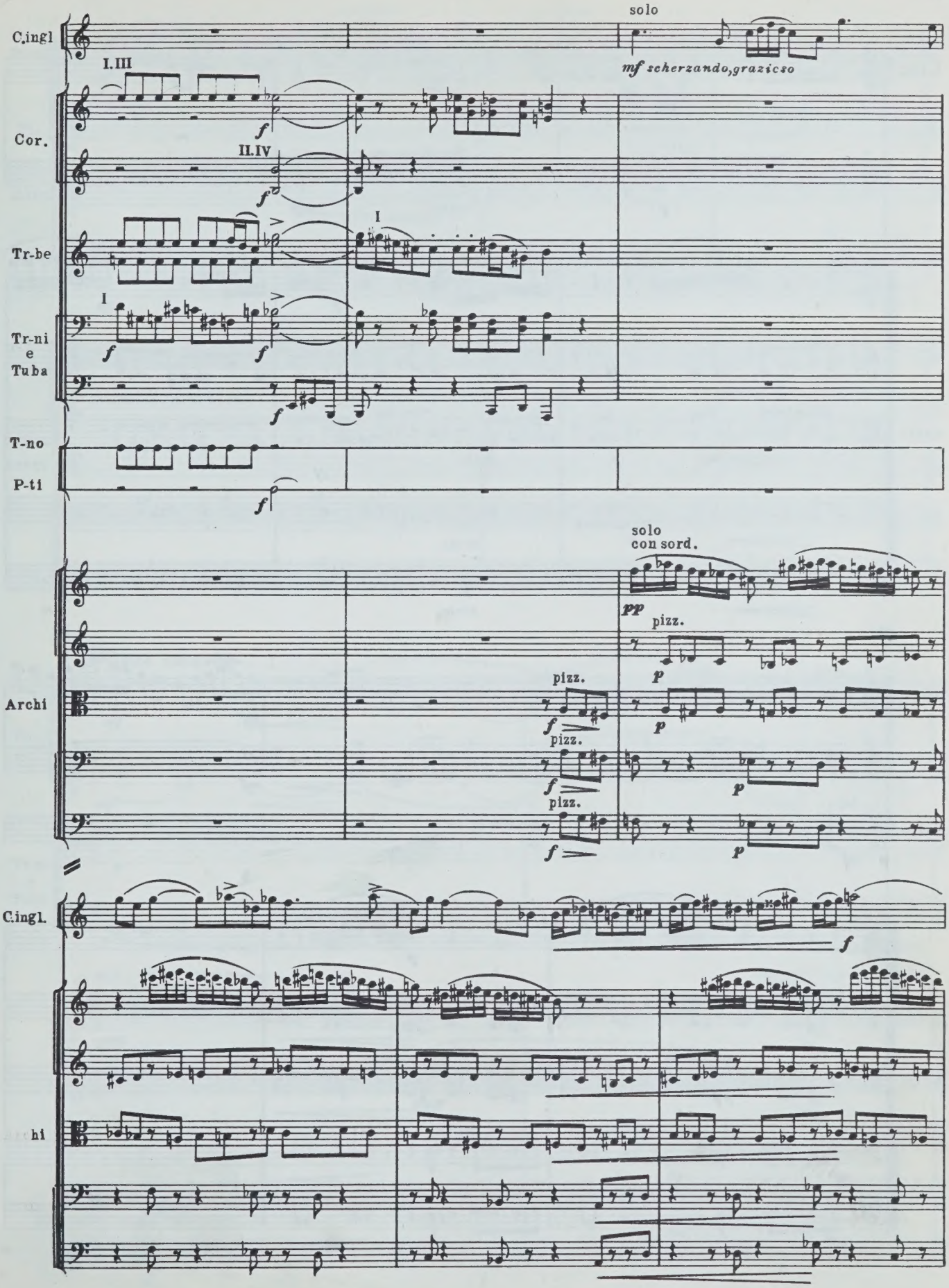


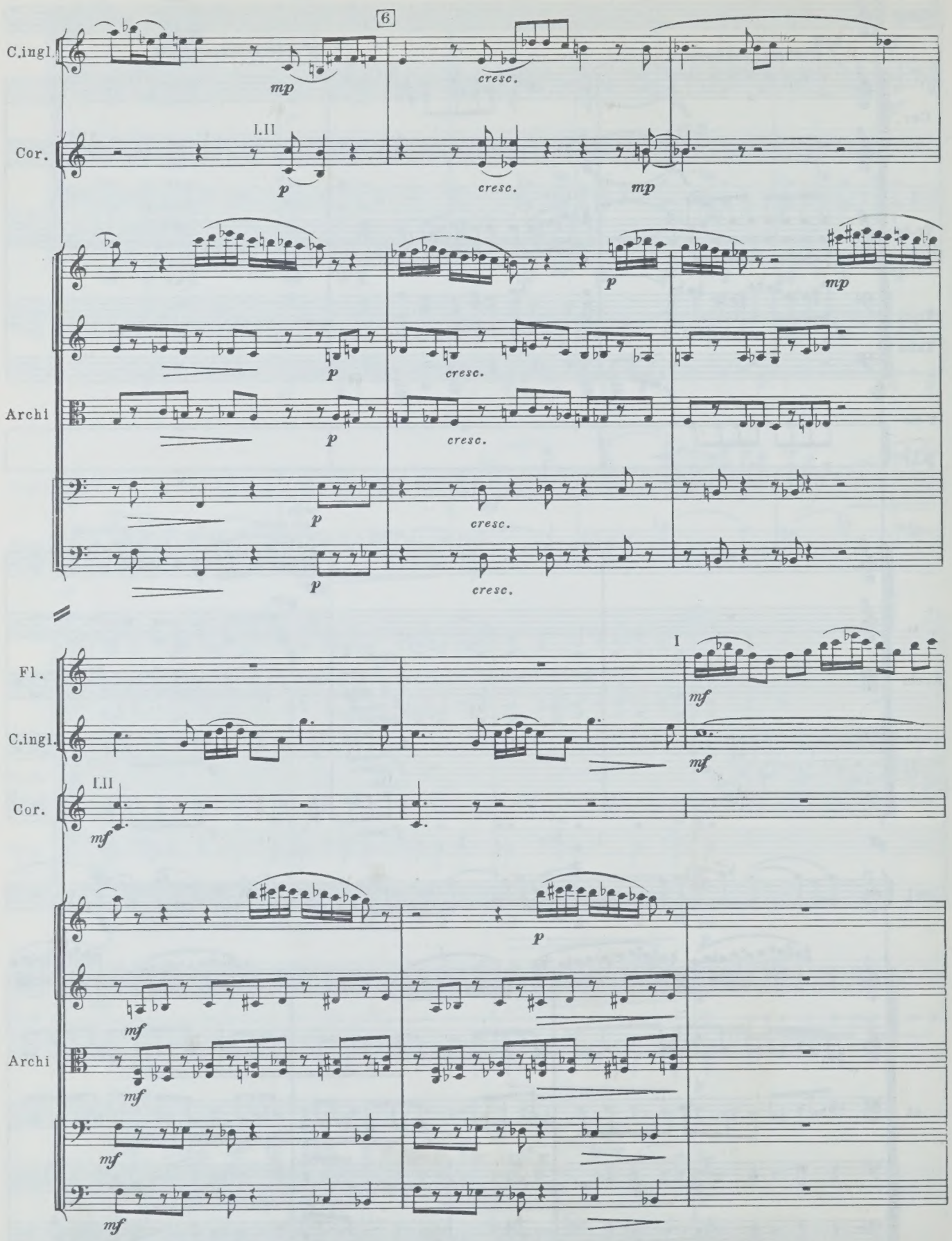

Fl.
Cl.
Cl.b.
Fag.
Archi
I
II
mp
mf
pizz.

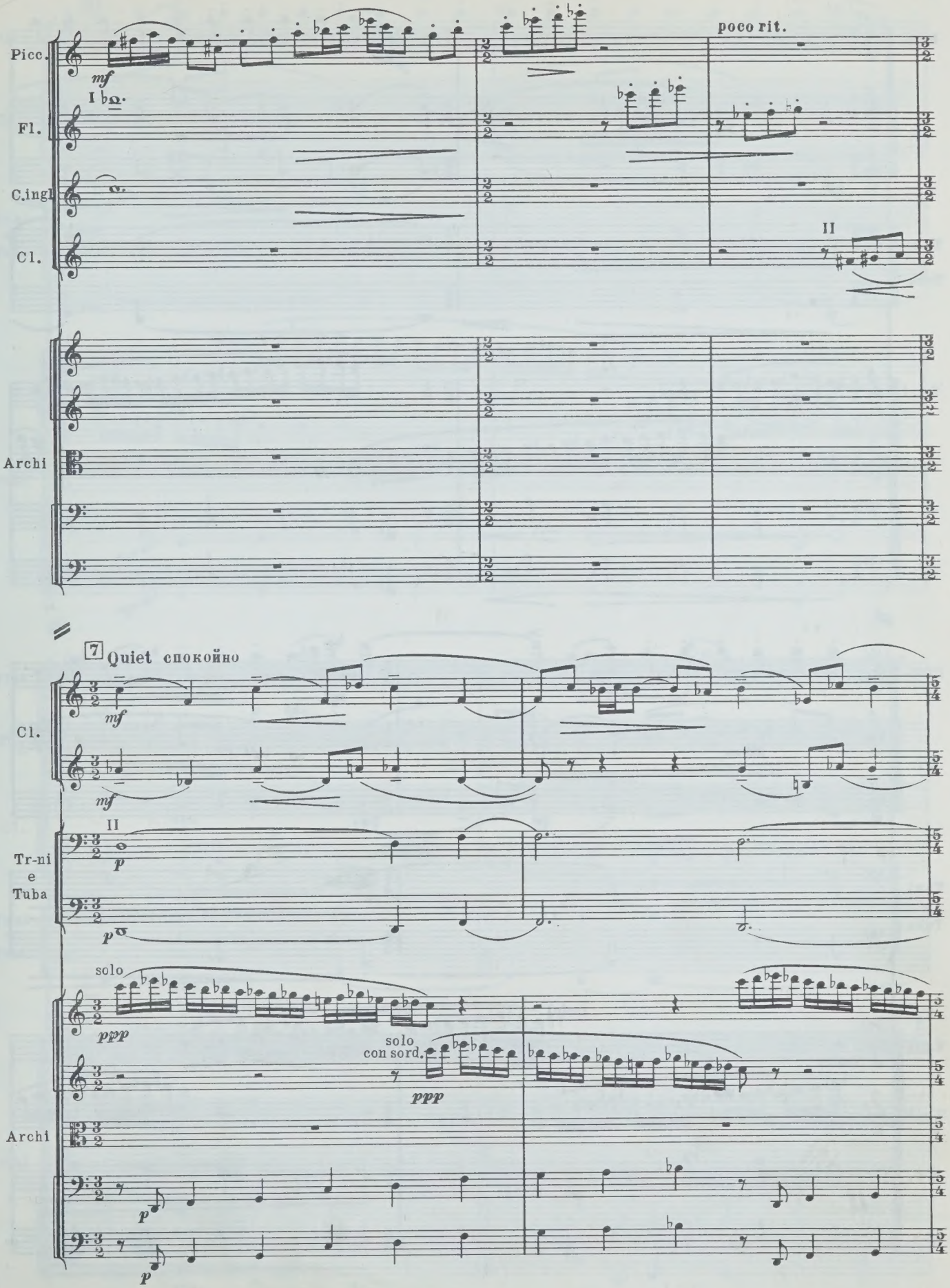

IV
3
I
Fl
mf
Cl
mf
Archi
arco
arco
Picc
p
I
Fl
p
C.ingl.
mf
Cl.
p
mf
Cl.b.
p
I. III
Cor.
mf
II. IV
mf
p
Arch
7/4

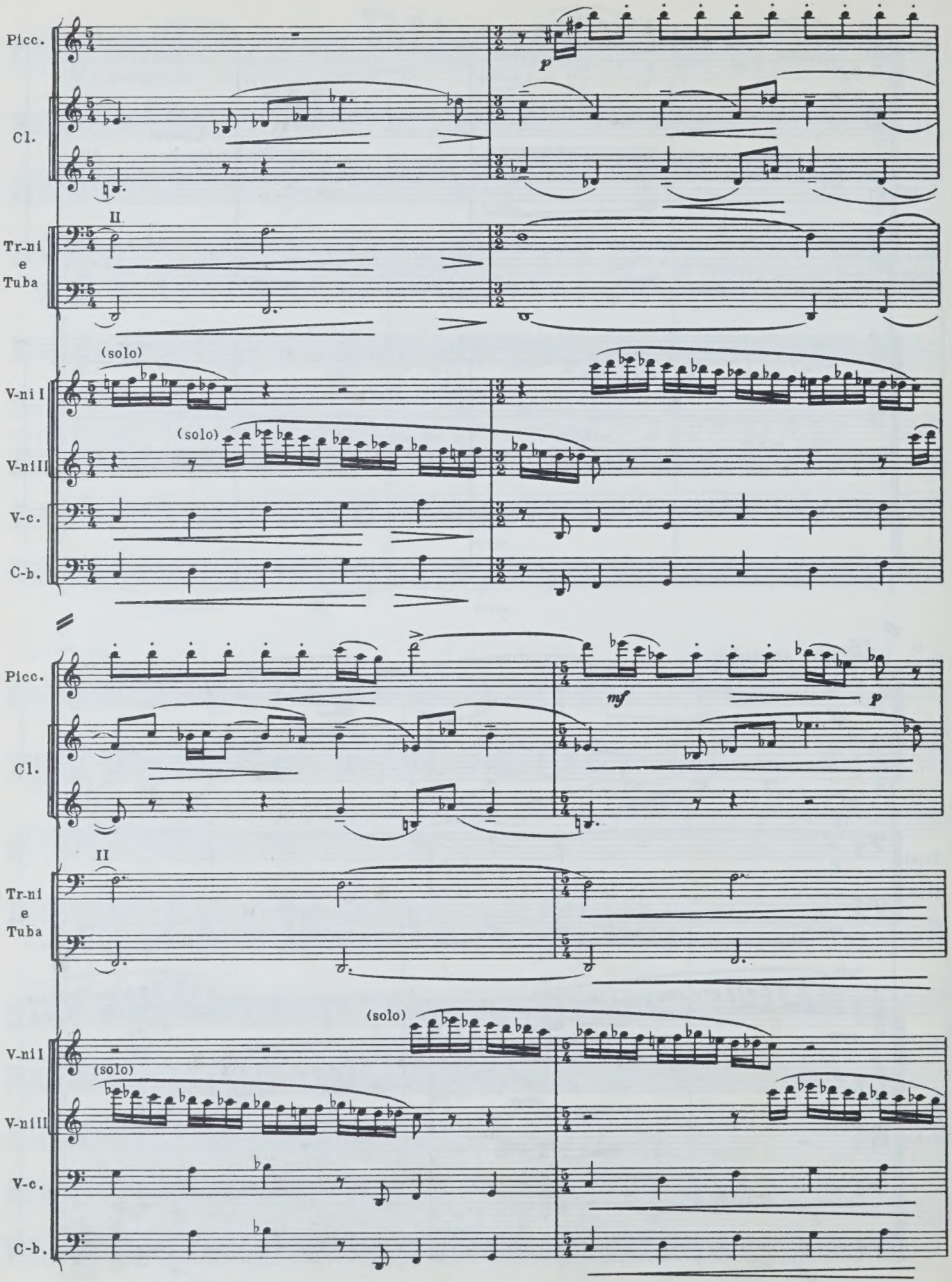

Picc.
Fl.
C.ingl
Cl.
Cl.b.
Fag.
Cor.
Tr-be
Tr ni e Tuba
V-ni I
V-le
V-c.
Cor.
Tr-be
Tr-ni e Tuba
C.
V-ni I
V-le
V-c

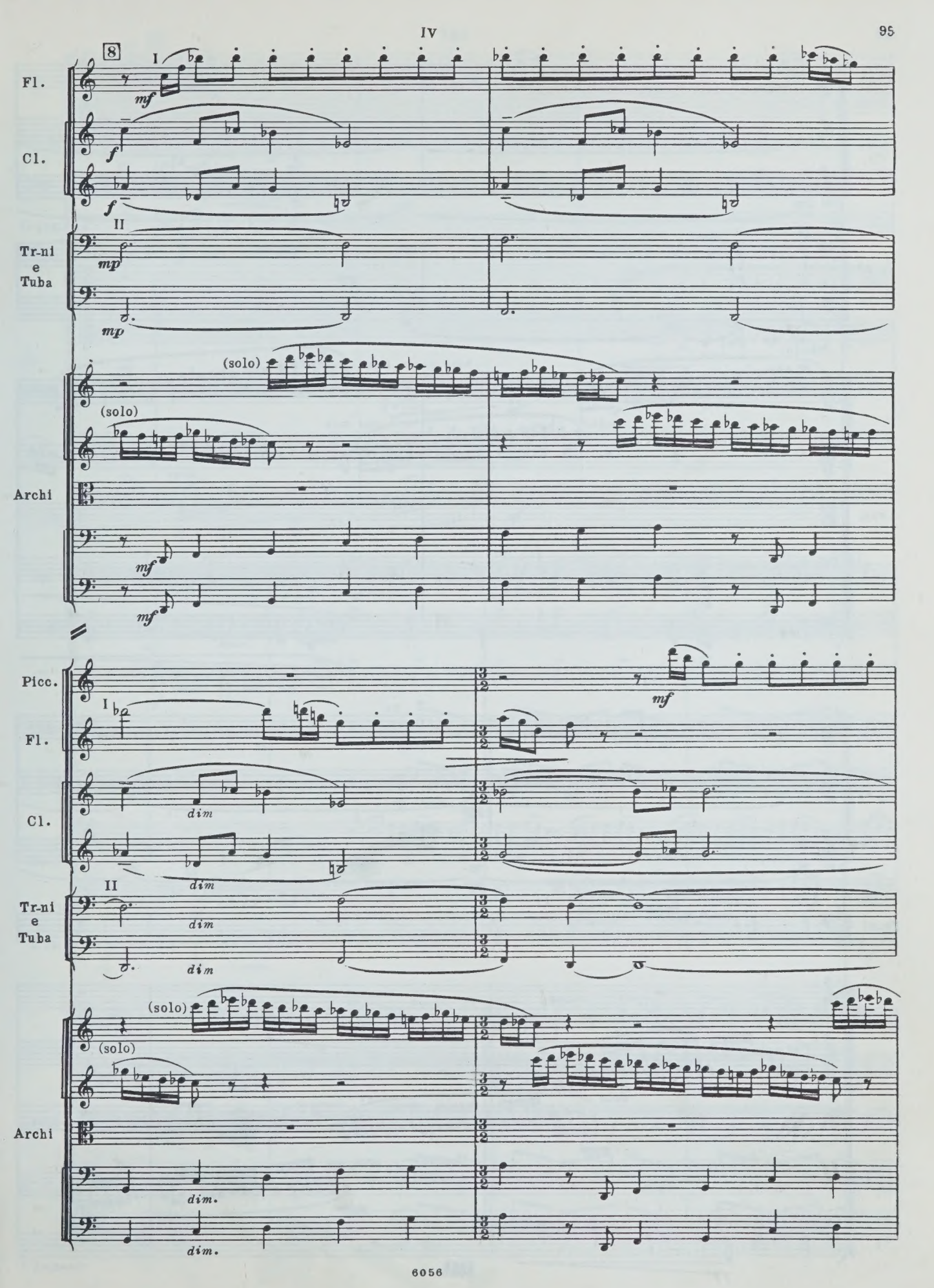

Cor.
I
Tr-be
Tr-ni e Tuba
Timp.
C.
V-ni I
V-le
I. III
II. IV
5
T-no

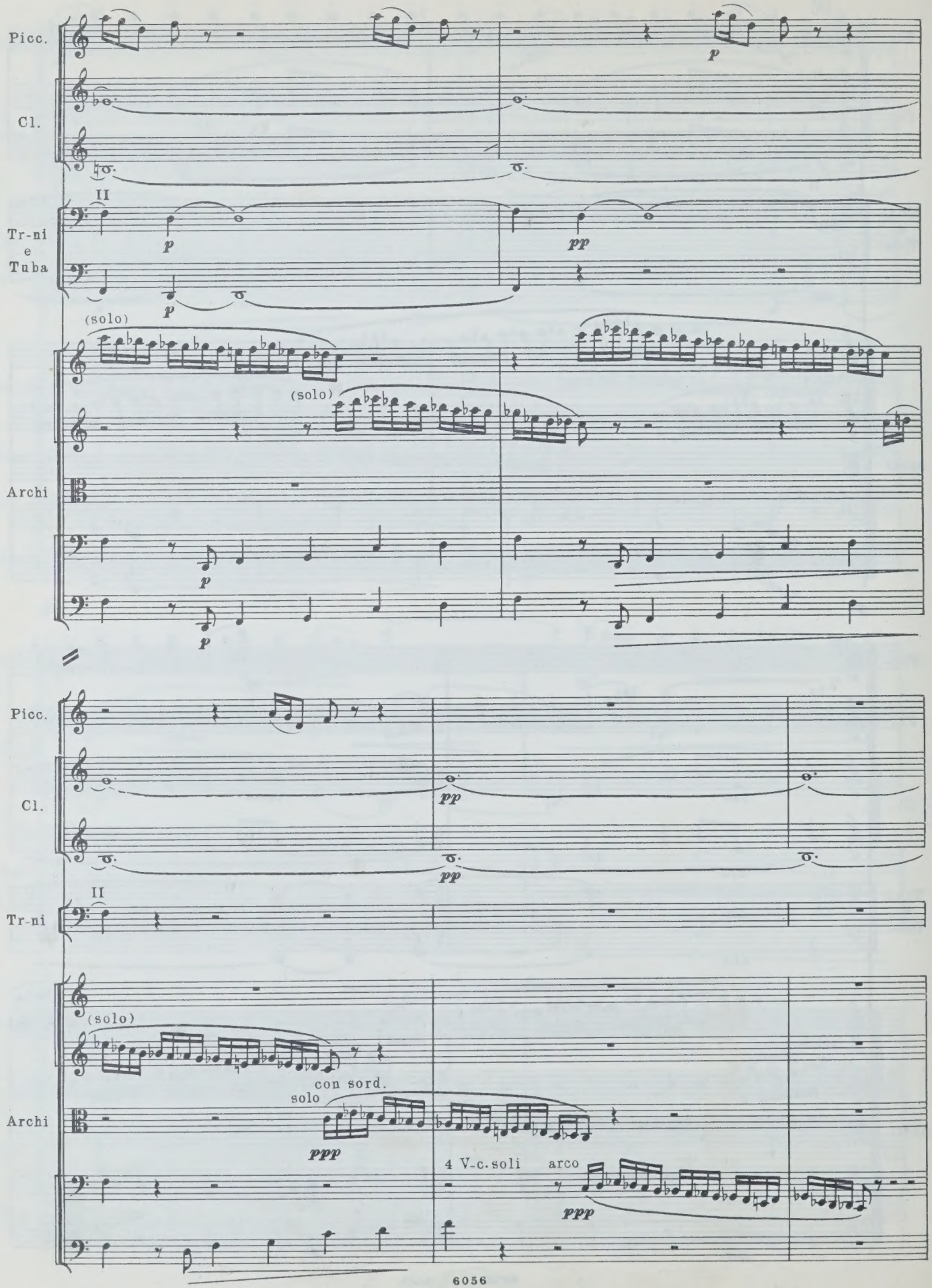

C.ingl
solo
mf scherzando,grazicso
I.III
Cor.
f
II.IV
f
I
Tr-be
I
Tr-ni
e
Tuba
f
f
f
T-no
P-ti
f
solo
con sord.
pp
pizz.
p
Archi
pizz.
f
p
pizz.
f
p
pizz.
f
p
C.ingl.
f
hi

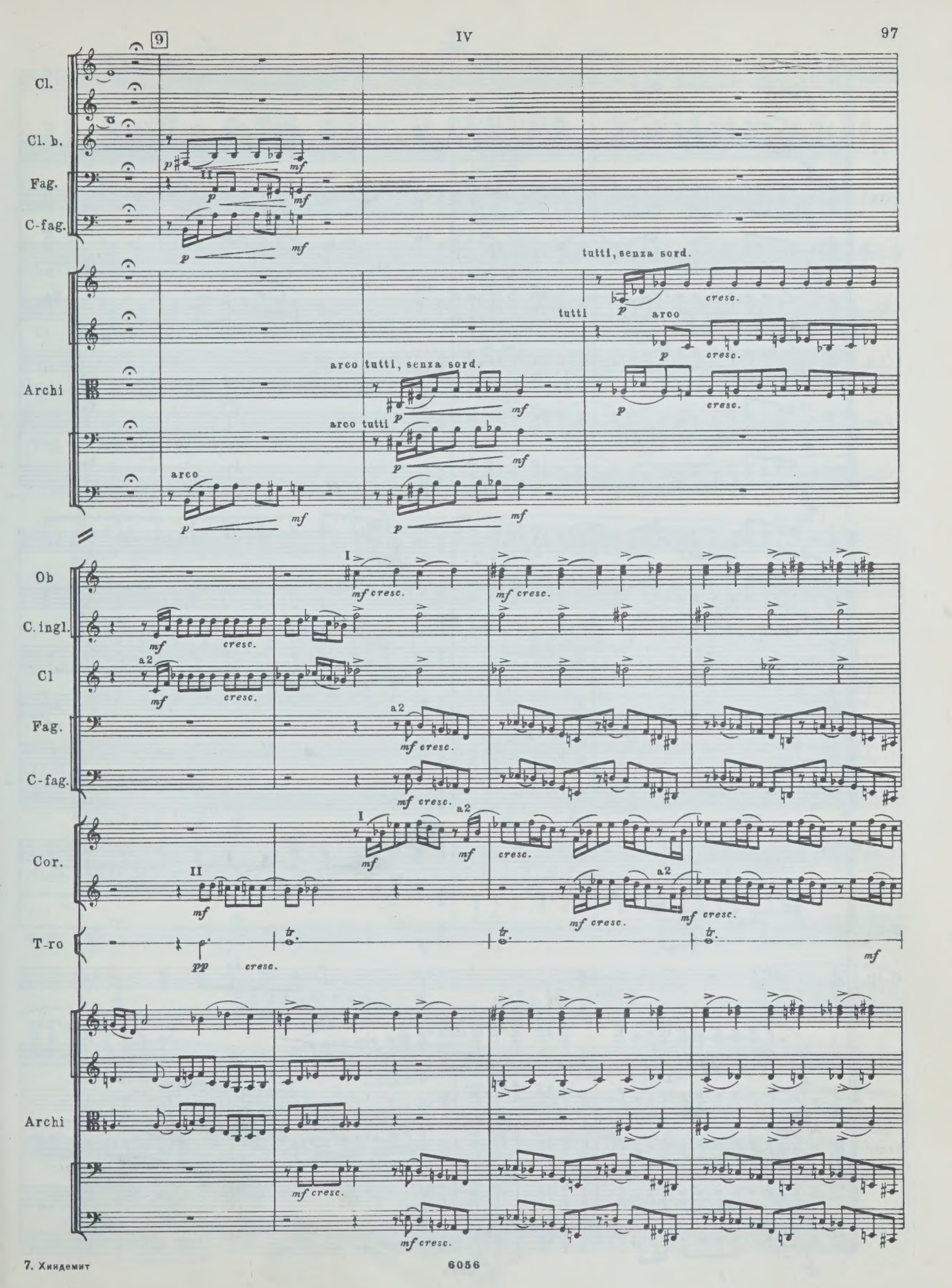

6
C.ingl.
mp
cresc.
Cor.
I.II
p
cresc.
mp
p
mp
p
cresc.
Archi
p
cresc.
p
cresc.
p
cresc.
Fl.
I
mf
C.ingl.
mf
Cor.
I.II
mf
p
mf
Archi
mf
mf
mf

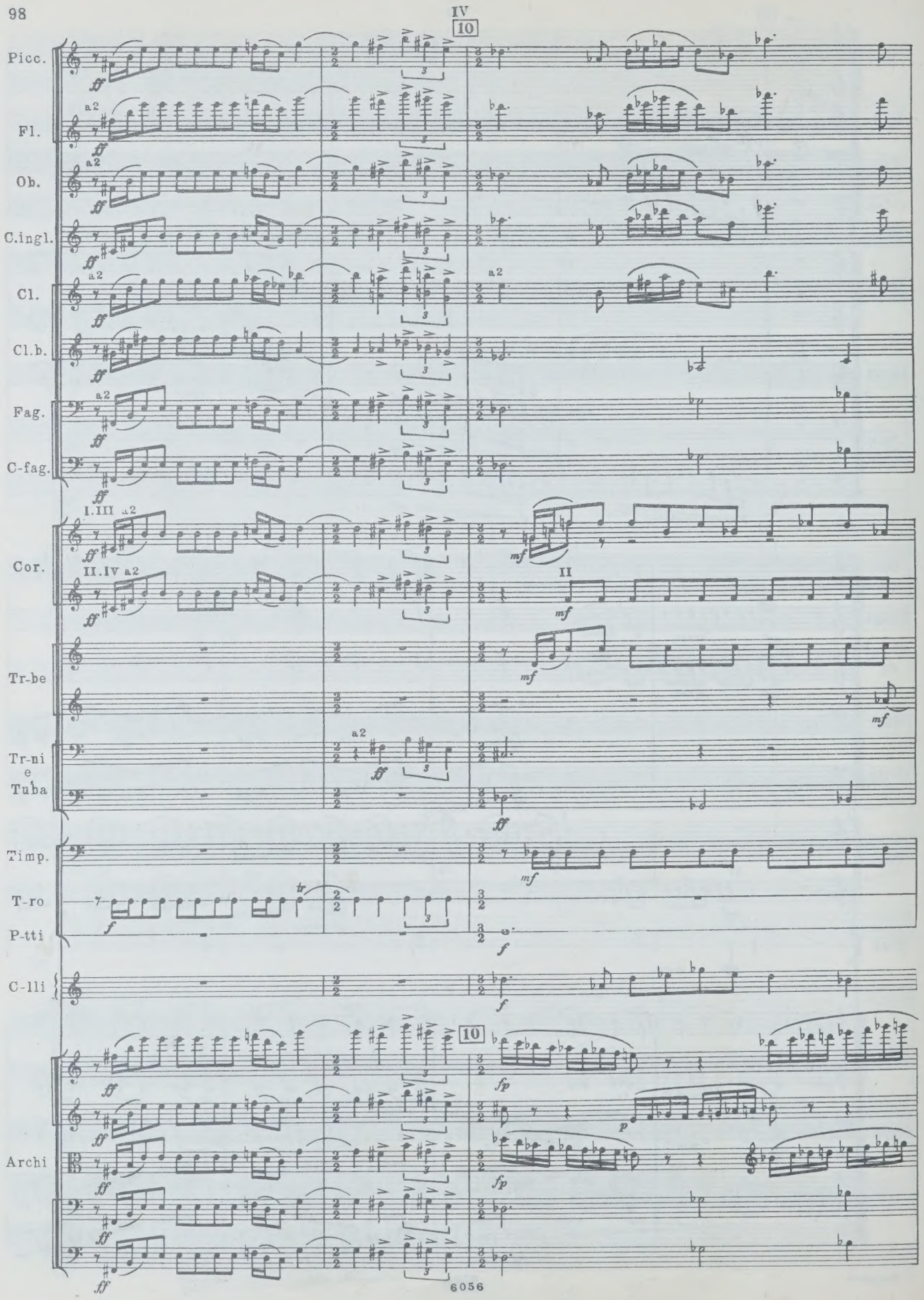

Picc.
mf
poco rit.
I
Fl.
C.ingl
Cl.
II
Archi
7
Quiet спокойно
Cl.
mf
mf
II
Tr-ni
e
Tuba
p
p
solo
ppp
solo
con sord.
ppp
Archi
p
p

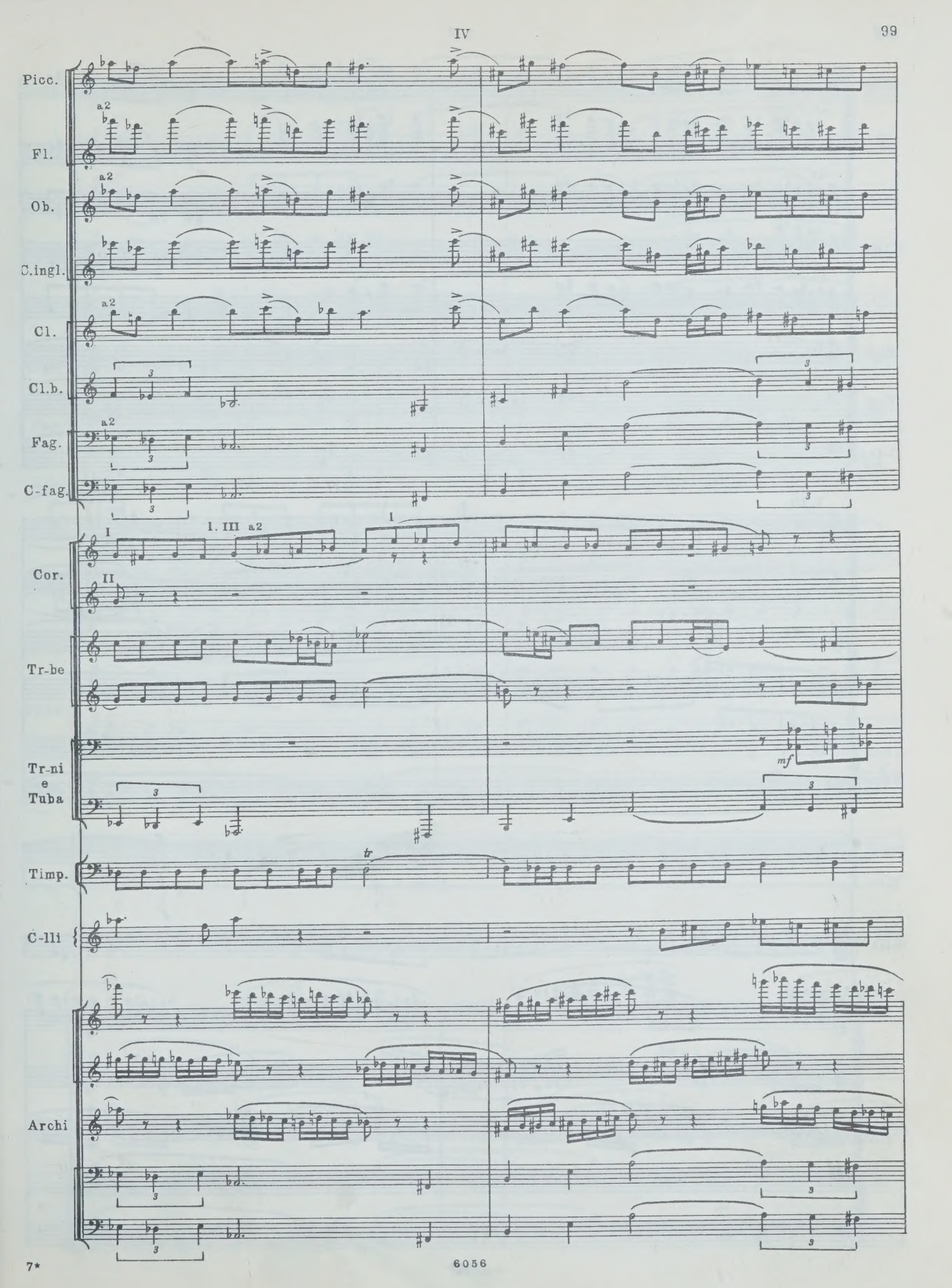

Picc.
Cl.
Tr-ni e Tuba
II
(solo)
V-ni I
V-ni II
V-c.
C-b.
p
mf

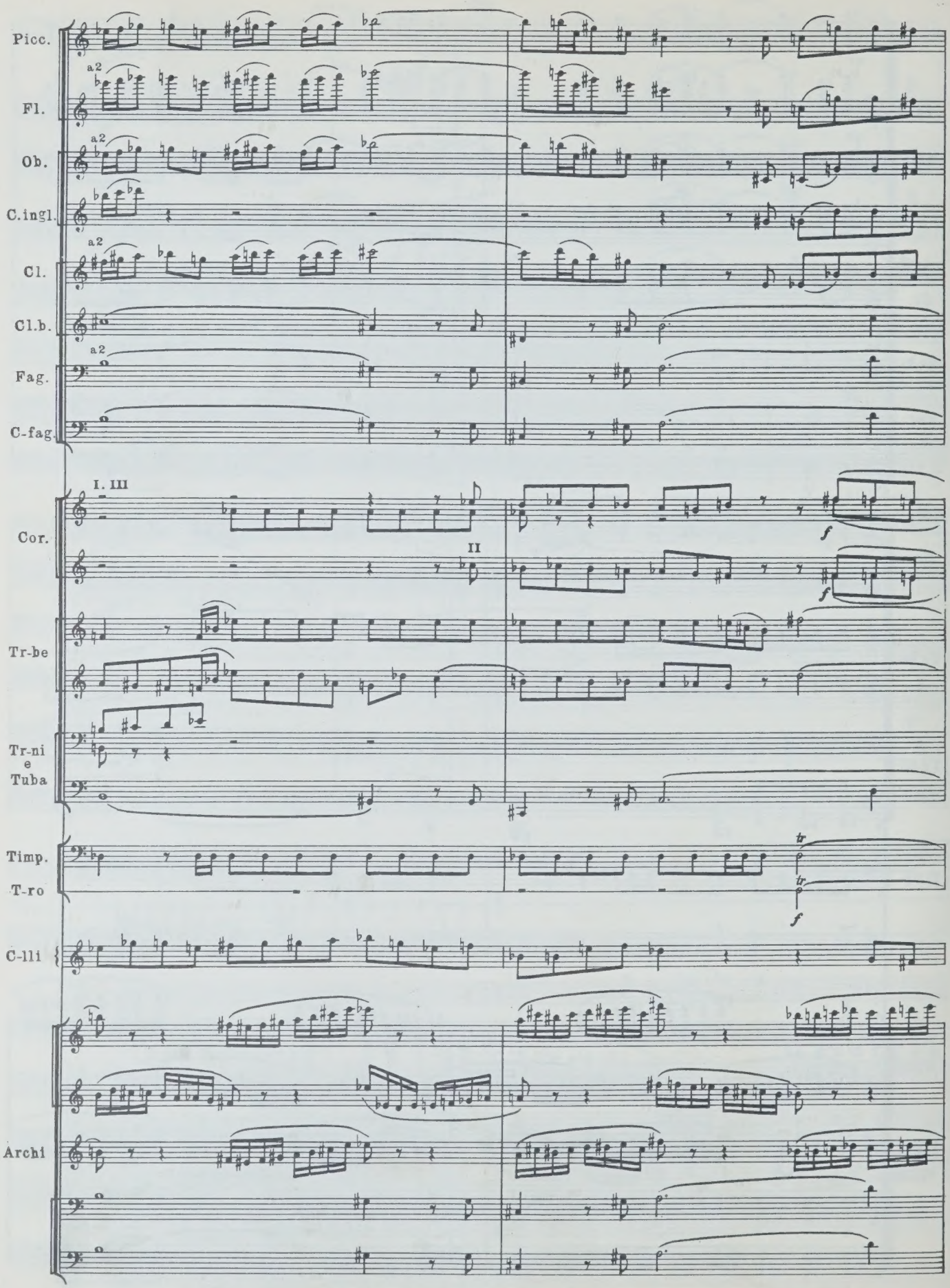

8
Fl.
Cl.
Tr-ni e Tuba
Archi
(solo)
Picc.
dim
dim.

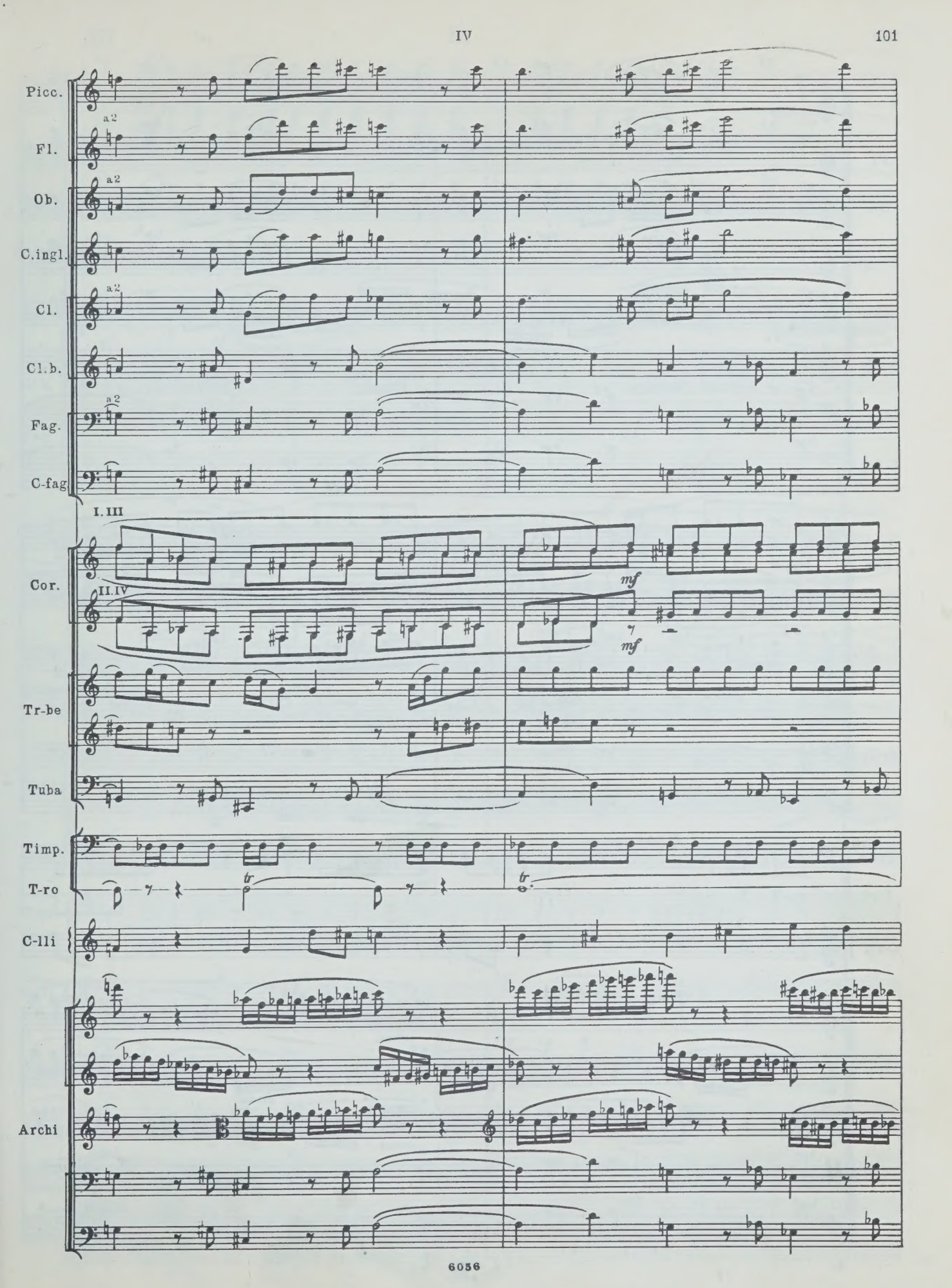

Picc.
Cl.
II
Tr-ni e Tuba
(solo)
Archi
Picc.
Cl.
II
Tr-ni
(solo)
con sord.
solo
Archi
4 V-c. soli
arco


9
Cl.
Cl. b.
Fag.
C-fag.
p
mf
tutti, senza sord.
tutti
arco
cresc.
Archi
arco tutti, senza sord.
arco tutti
arco
Ob
C. ingl.
Cl
Fag.
C-fag.
Cor.
T-ro
I
II
a2
mf cresc.
cresc.
pp
tr.


IV
10
Picc.
Fl.
Ob.
C.ingl.
Cl.
Cl.b.
Fag.
C-fag.
Cor.
I.III a2
II.IV a2
II
Tr-be
Tr-ni e Tuba
Timp.
T-ro
P-tti
C-lli
Archi
a2
ff
mf
f
fp
p
tr


Picc.
Fl.
Ob.
C.ingl.
Cl.
Cl.b.
Fag.
C-fag.
Cor.
Tr-be
Tr-ni e Tuba
Timp.
C-lli
Archi
a2
I
II
I. III a2
mf
tr


Picc.
Fl.
Ob.
C.ingl.
Cl.
Cl.b.
Fag.
C-fag.
Cor.
Tr-be
Tr-ni e Tuba
Timp.
T-ro
C-lli
Archi
a2
I. III
II
f
tr


Picc.
Fl.
a2
Ob.
a2
C.ingl.
Cl.
a2
Cl.b.
Fag.
a2
C-fag
I. III
Cor.
II. IV
mf
mf
Tr-be
Tuba
Timp.
T-ro
tr
tr
C-lli
Archi

Picc.

Fl.

Ob.

C. ingl.

Cl.

Cl. b.

Fag.

C-fag.

I. III

Cor.

II. IV

Tr-be

Tr-ni e Tuba

Timp.

T-ro

C-lli

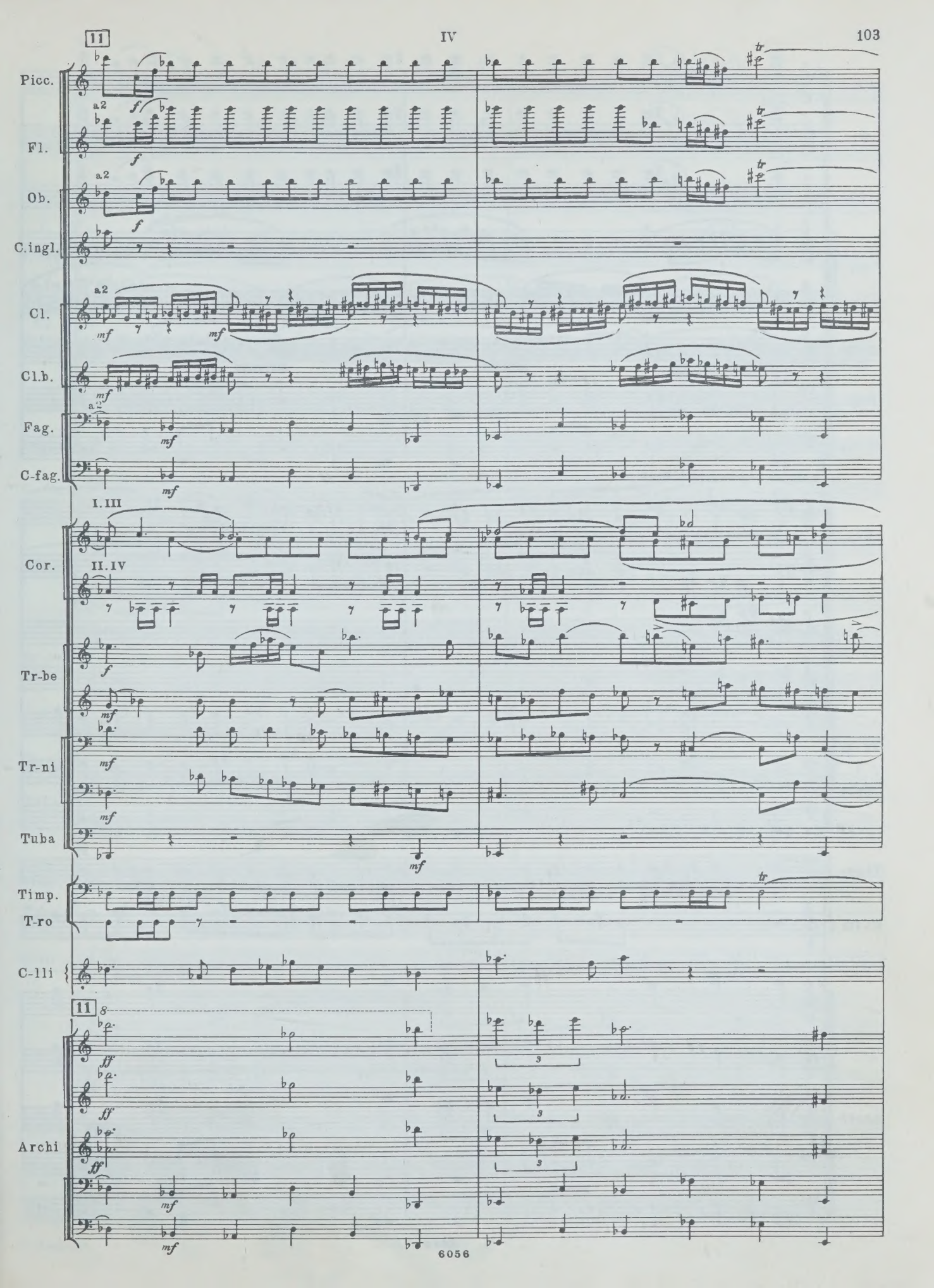
Archi

a2

tr

cresc.

8


11
Picc.
Fl.
Ob.
C.ingl.
Cl.
Cl.b.
Fag.
C-fag.
I. III
Cor.
II. IV
Tr-be
Tr-ni
Tuba
Timp.
T-ro
C-lli
11
Archi

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Cl. b.

Fag.

C-fag.

Cor.

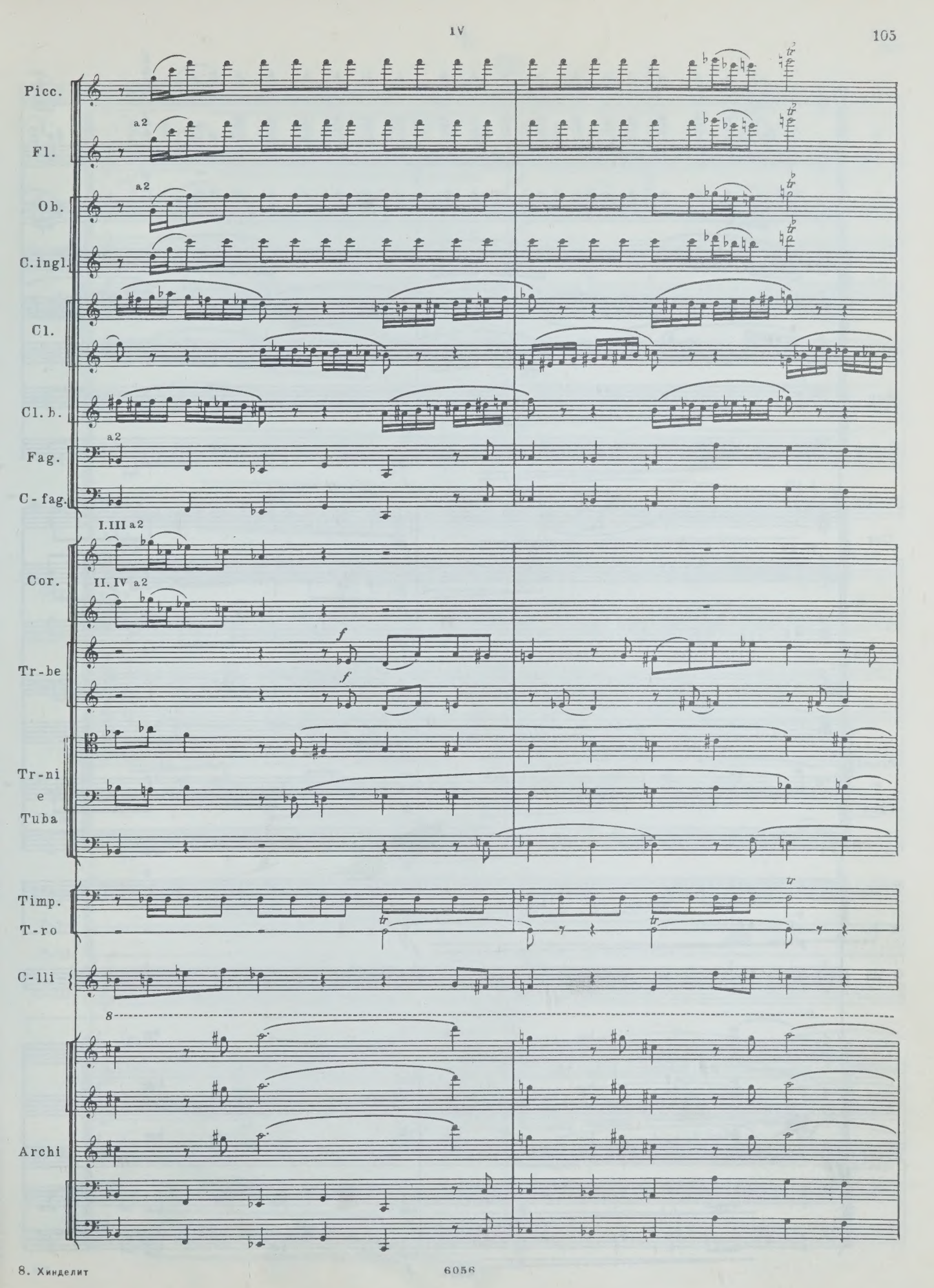
Tr-be

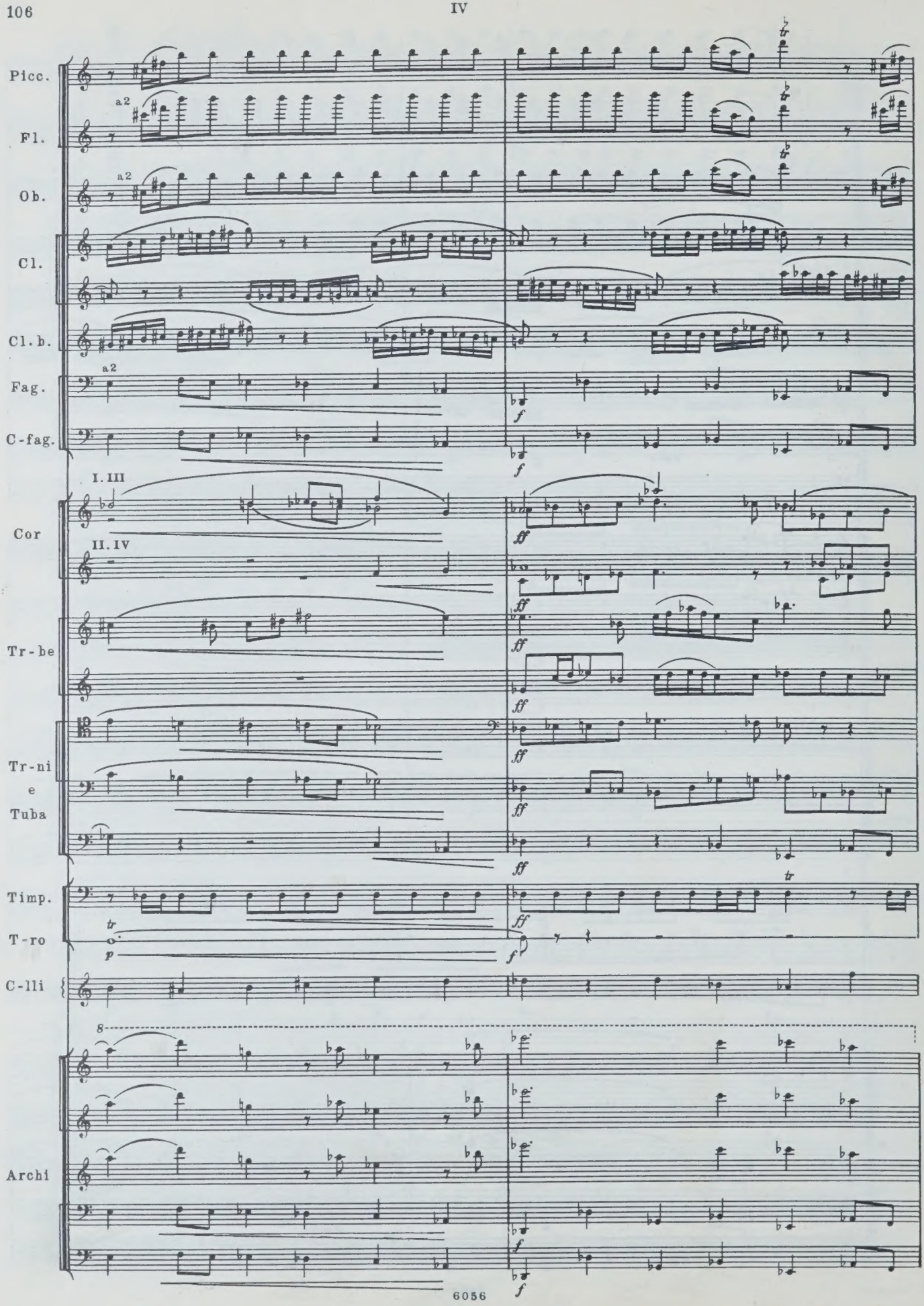
Tr-ni e Tuba

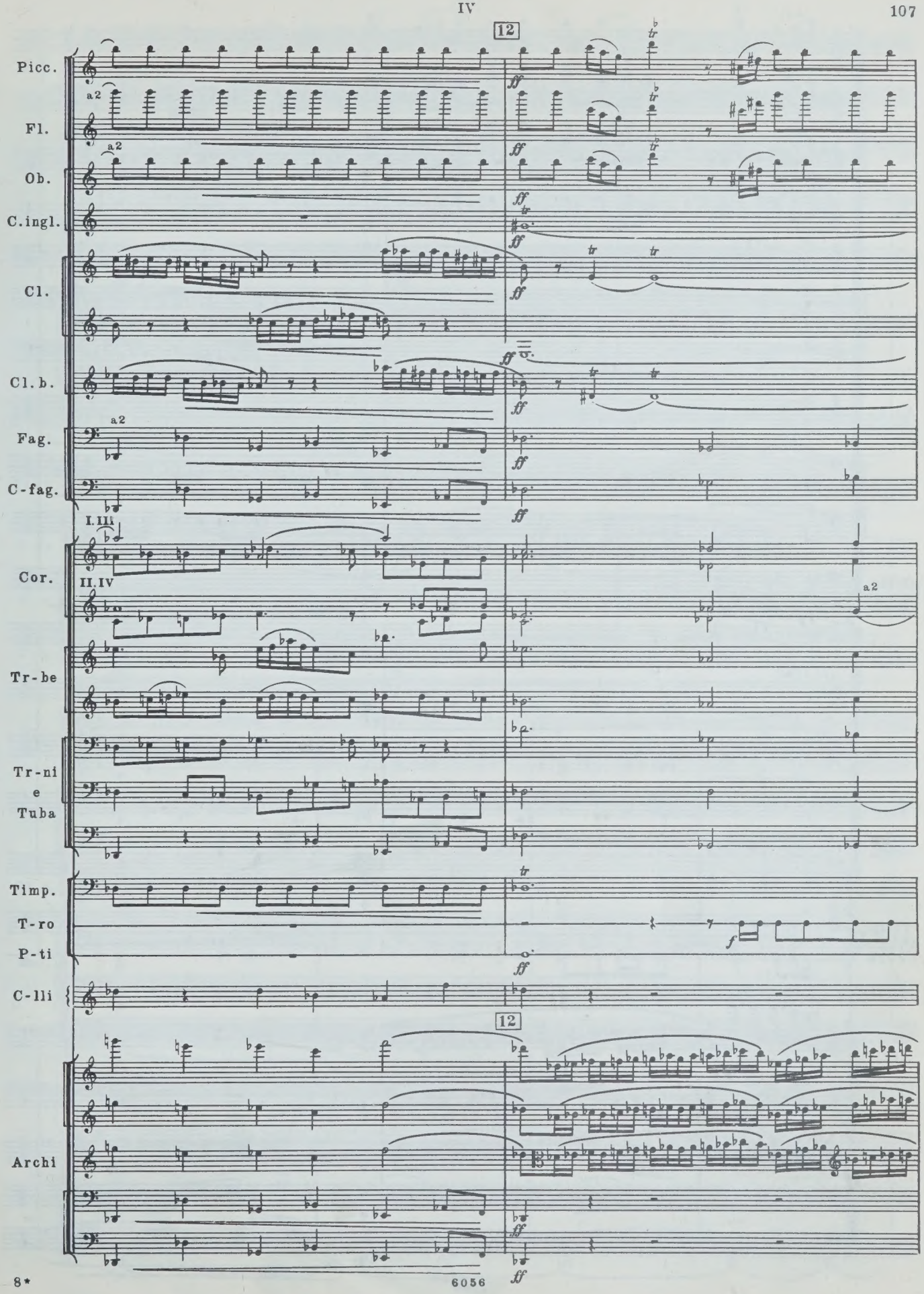
Timp.

C-lli

Archi


Picc.
Fl.
a2
Ob.
a2
C.ingl.
Cl.
Cl. b.
Fag.
a2
C-fag.
I.III a2
Cor.
II. IV a2
Tr-be
f
f
Tr-ni
e
Tuba
Timp.
T-ro
C-lli
8
Archi


Picc.
Fl.
Ob.
Cl.
Cl. b.
Fag.
C-fag.
Cor
Tr-be
Tr-ni e Tuba
Timp.
T-ro
C-lli
Archi
a2
I. III
II. IV
f
ff
p
tr
8


12
Picc.
Fl.
Ob.
C.ingl.
Cl.
Cl.b.
Fag.
C-fag.
Cor.
Tr-be
Tr-ni
e
Tuba
Timp.
T-ro
P-ti
C-lli
Archi
a2
I.III
II.IV
ff
f
tr

IV

Picc.

Fl.

a2

Ob.

C.ingl.

Cl.

Cl.b.

Fag.

C-fag.

I. III a2

Cor.

II. IV a2

a2

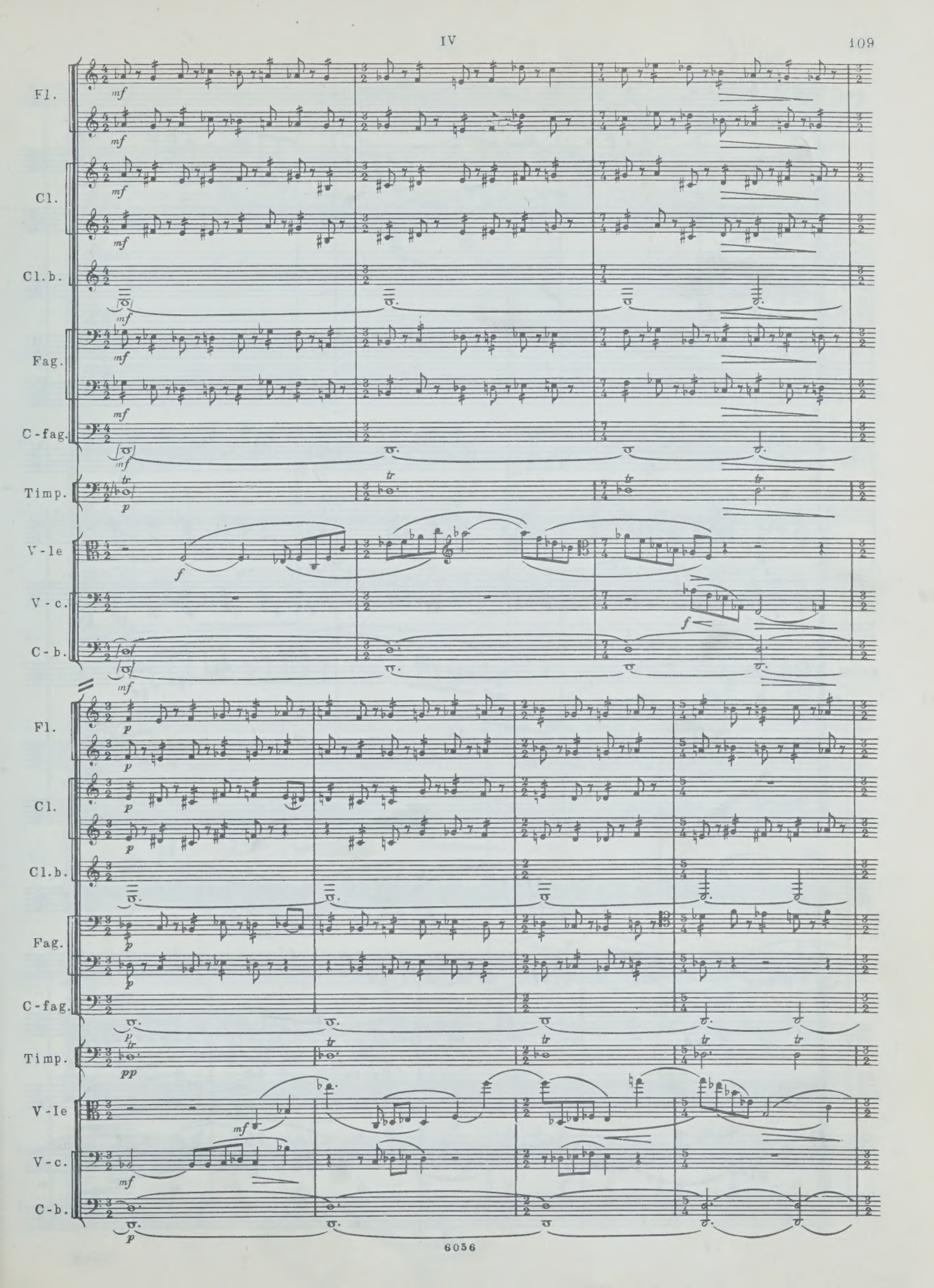
Tr-be

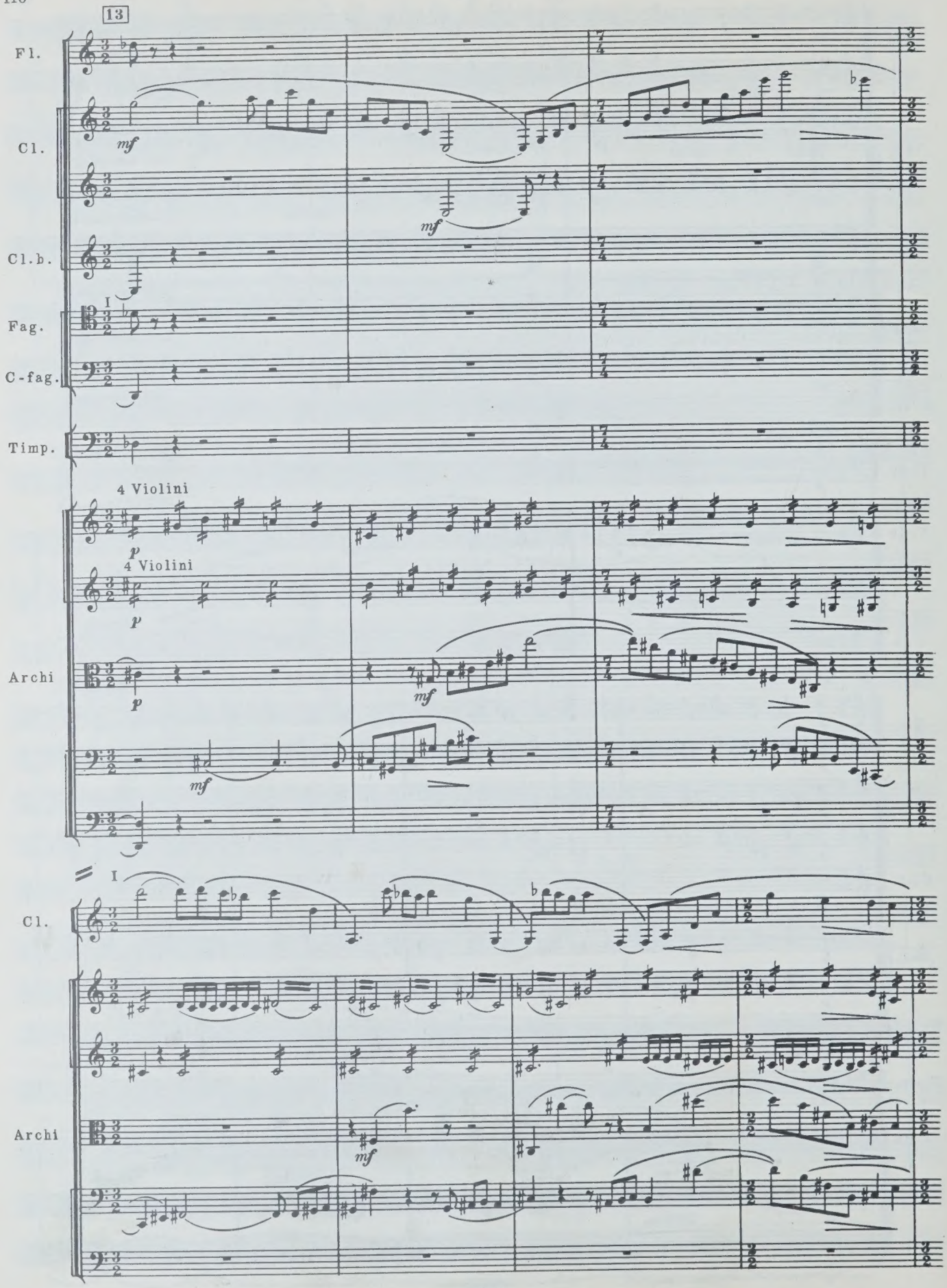
Tr-ni
e
Tuba

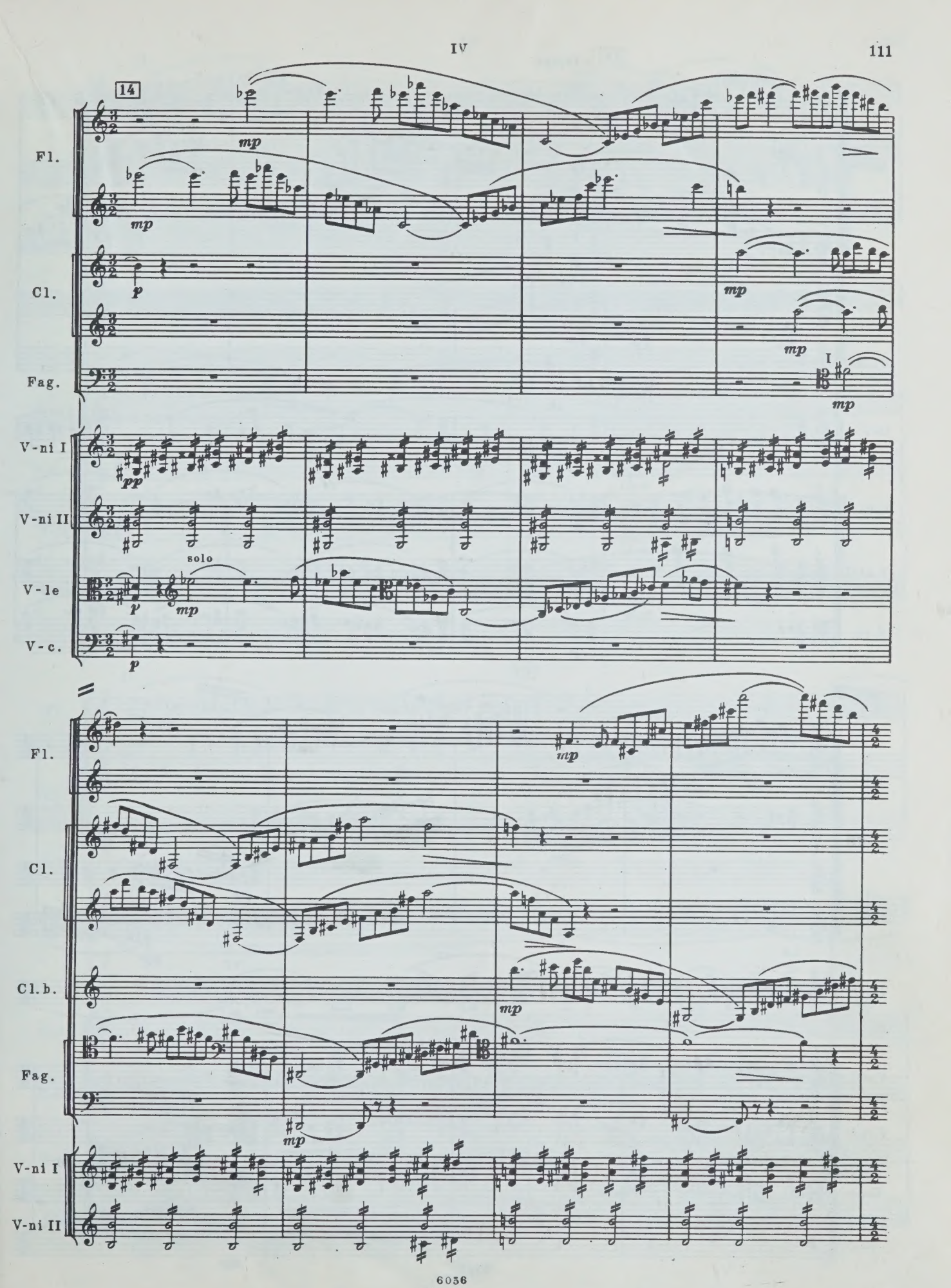
Timp.

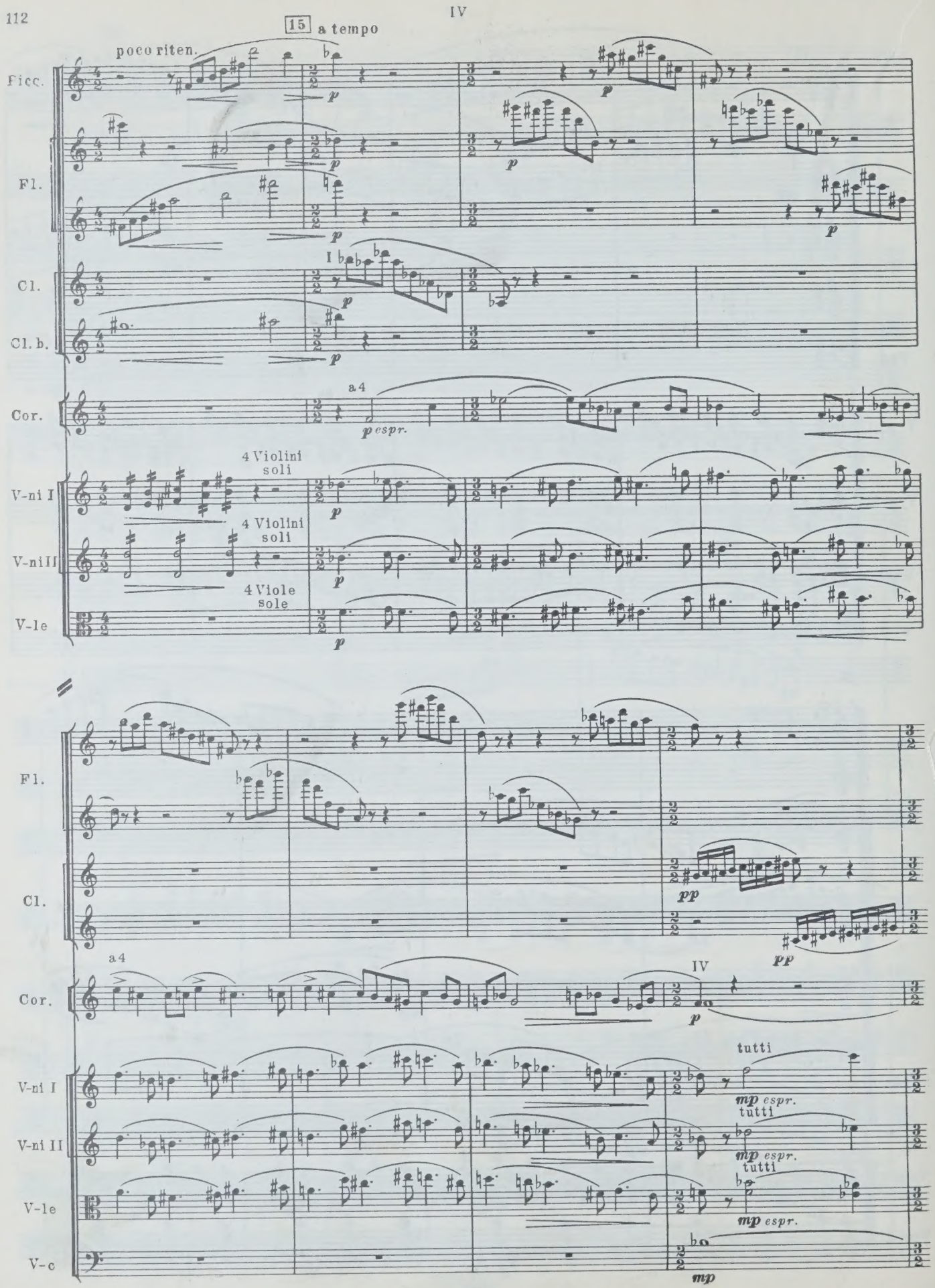
T-ro

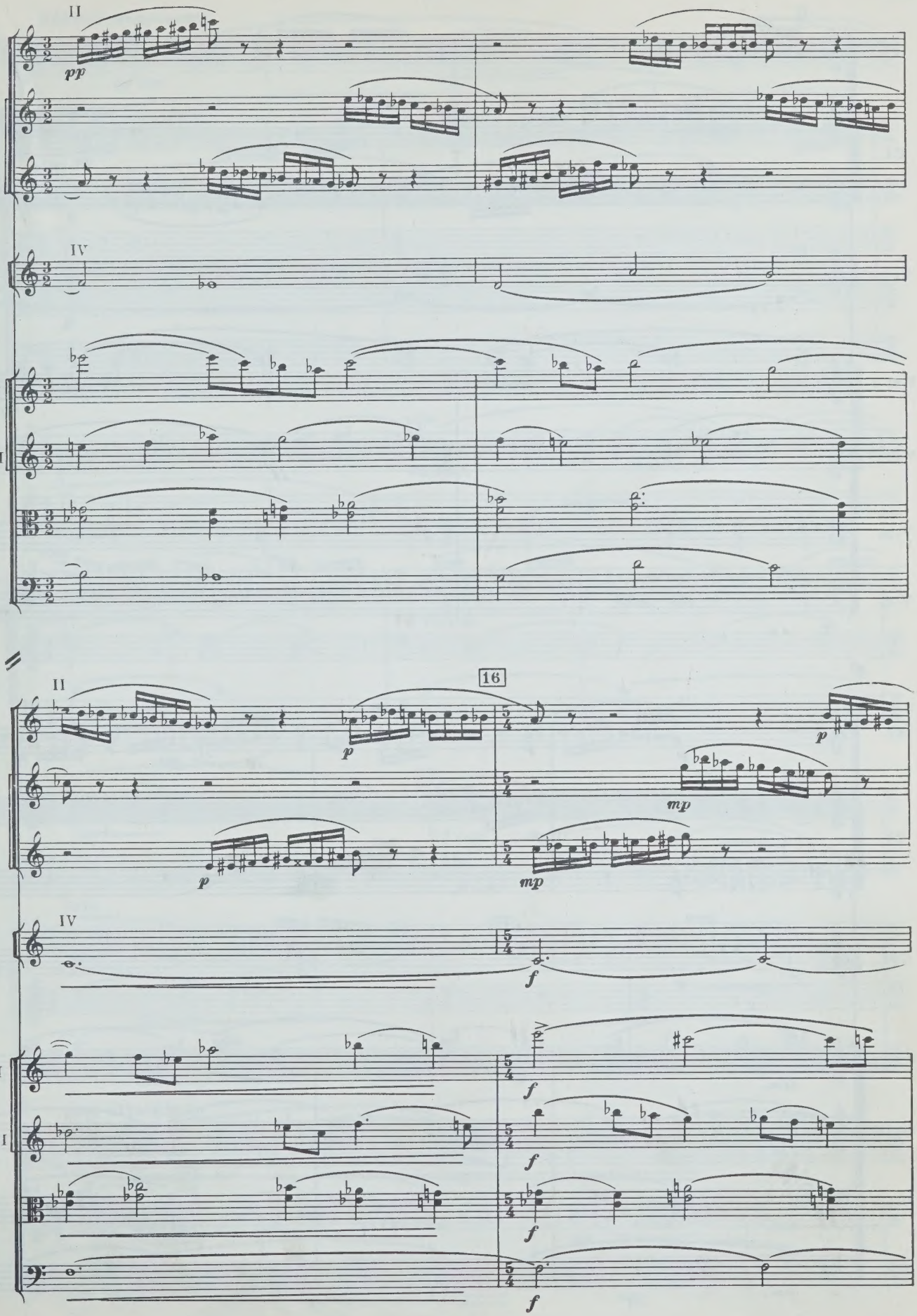
Archi

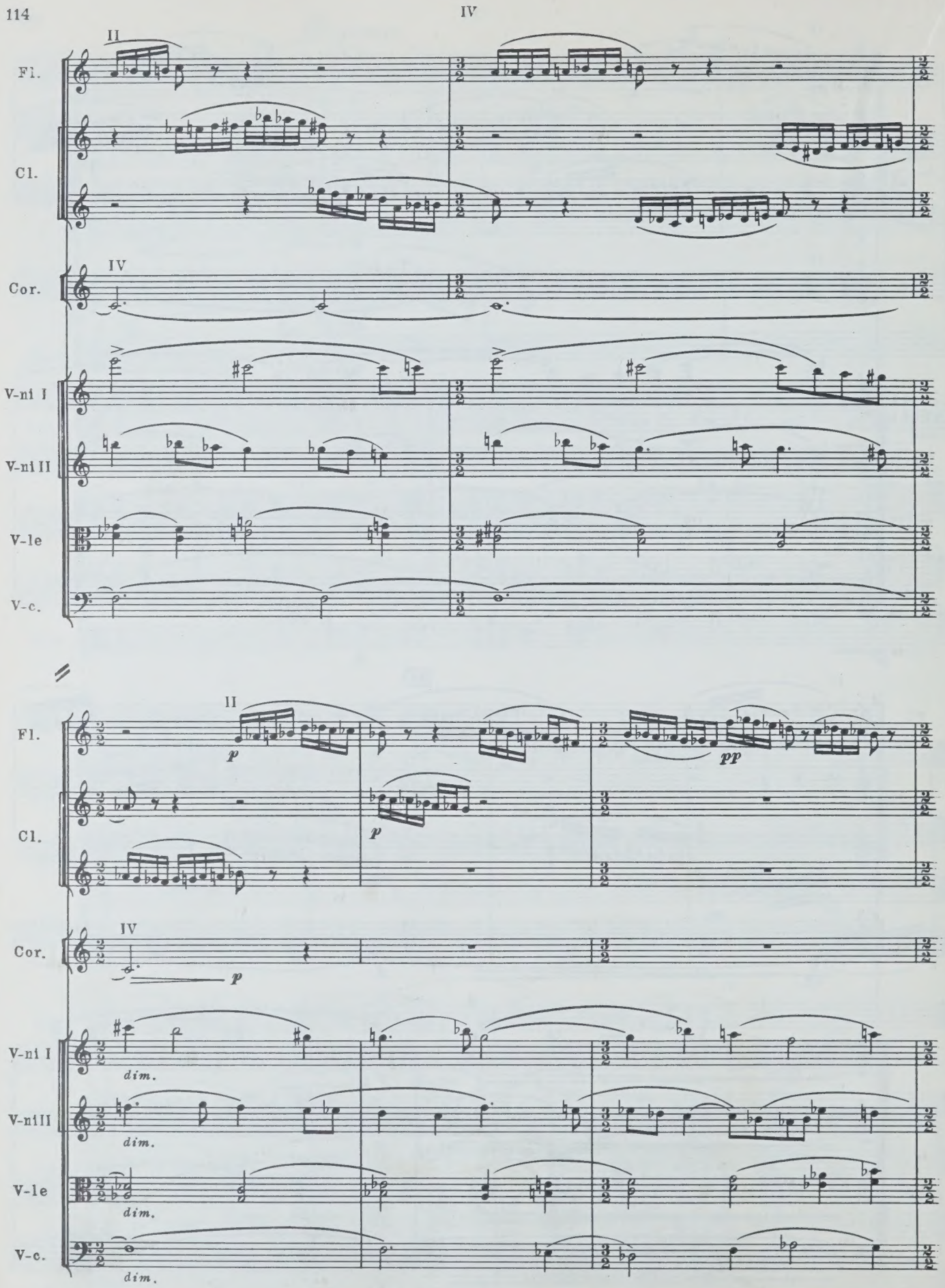

Fl.
Cl.
Cl.b.
Fag.
C-fag.
Timp.
V-le
V-c.
C-b.
mf
p
pp
f
tr

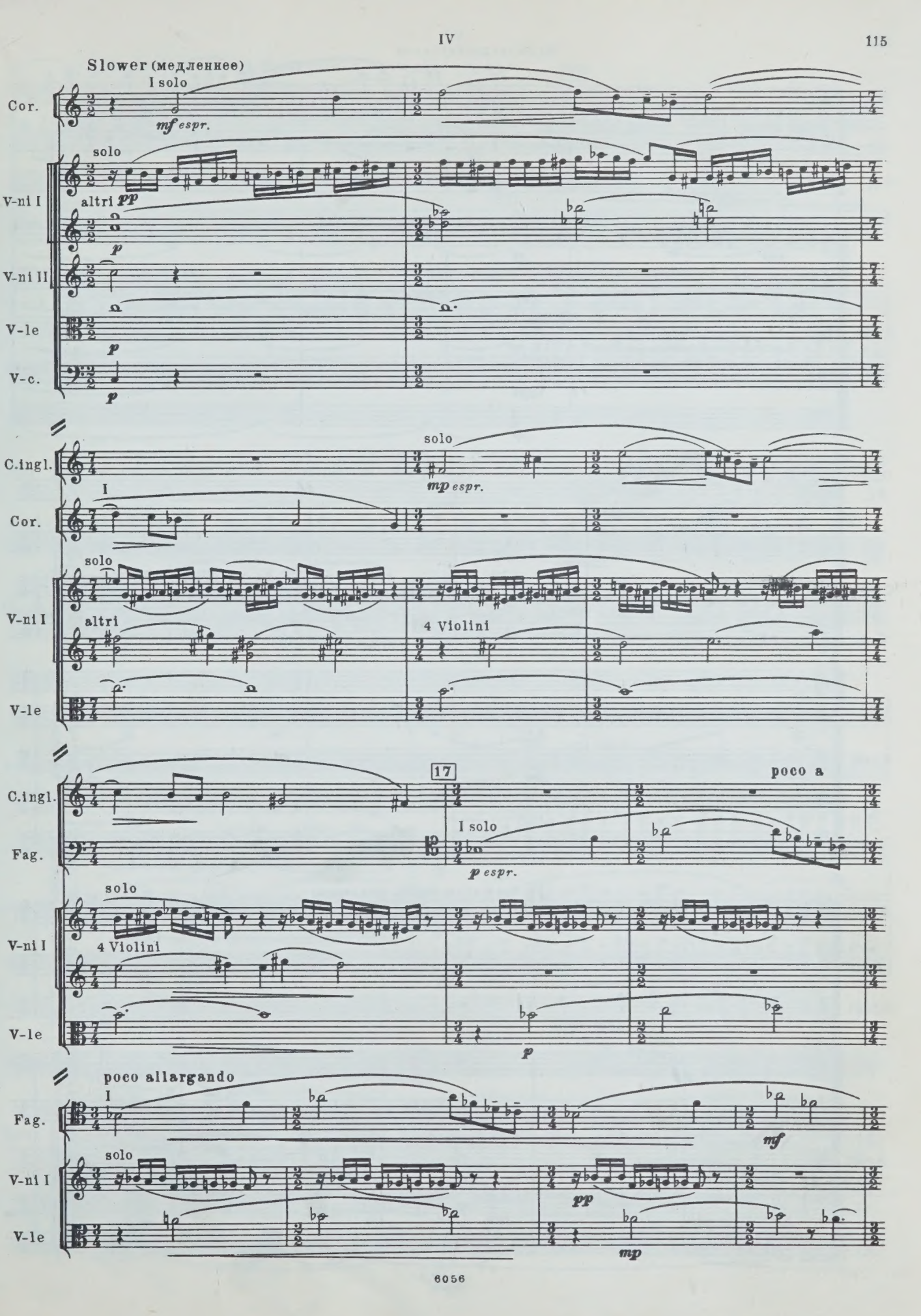

13
Fl.
Cl.
mf
mf
Cl.b.
I
Fag.
C-fag.
Timp.
4 Violini
p
4 Violini
p
Archi
p
mf
mf
I
Cl.
Archi
mf


14
Fl.
mp
Cl.
p
mp
Fag.
I
mp
V-ni I
pp
V-ni II
solo
V-le
p
mp
V-c.
p
Fl.
mp
Cl.
Cl. b.
mp
Fag.
mp
V-ni I
V-ni II


IV
15
a tempo
poco riten.
Ficc.
Fl.
Cl.
Cl. b.
Cor.
a 4
espr.
4 Violini soli
V-ni I
4 Violini soli
V-ni II
4 Viole sole
V-le
Fl.
Cl.
pp
a 4
Cor.
IV
V-ni I
tutti
mp espr.
V-ni II
tutti
mp espr.
V-le
tutti
mp espr.
V-c
mp


II
Fl.
pp
Cl.
IV
Cor.
V-ni I
V-ni II
V-le
V-c.
16
p
mp
f


IV
II
Fl.
Cl.
IV
Cor.
V-ni I
V-ni II
V-le
V-c.
II
p
p
pp
Fl.
Cl.
IV
p
Cor.
dim.
V-ni I
dim.
V-ni II
dim.
V-le
dim.
V-c.


Slower (медленнее)
I solo
mf espr.
Cor.
solo
altri pp
V-ni I
p
V-ni II
V-le
p
V-c.
p
solo
C.ingl.
mp espr.
I
Cor.
solo
V-ni I
altri
4 Violini
V-le
17
poco a
C.ingl.
I solo
Fag.
p espr.
solo
V-ni I
4 Violini
V-le
p
poco allargando
I
Fag.
mf
solo
V-ni I
pp
V-le
mp

IV

Slow (медленно) ♩ = 88

18

Fl.

Ob.

Fag.

solo

tutti con sord.

altri con sord.

Archi

con sord.

con sord.

Fl.

Ob.

C.ingl.

C. b.

Archi

19 Very slow (очень медленно)

Picc.

Fl.

C.ingl.

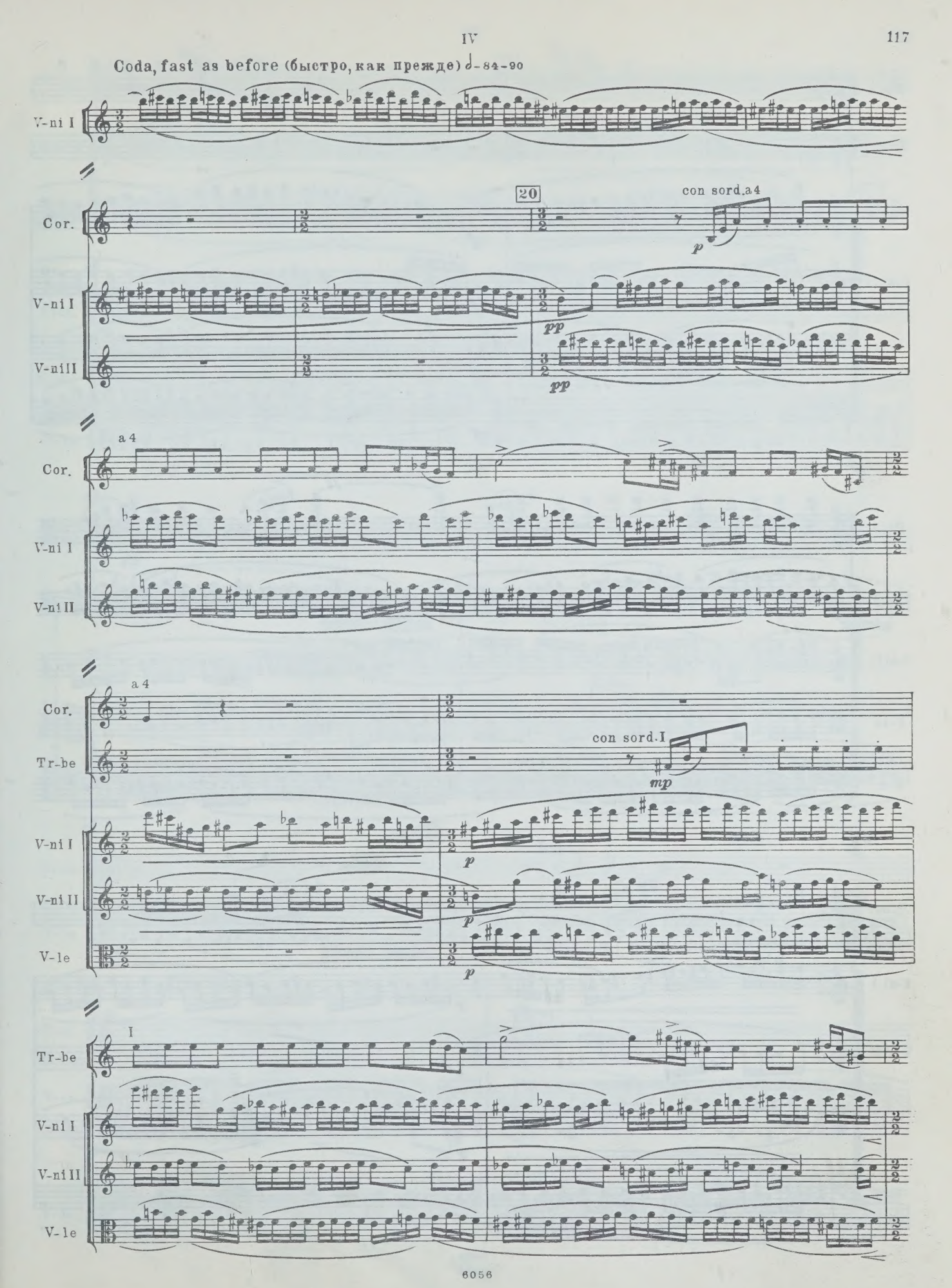
div.

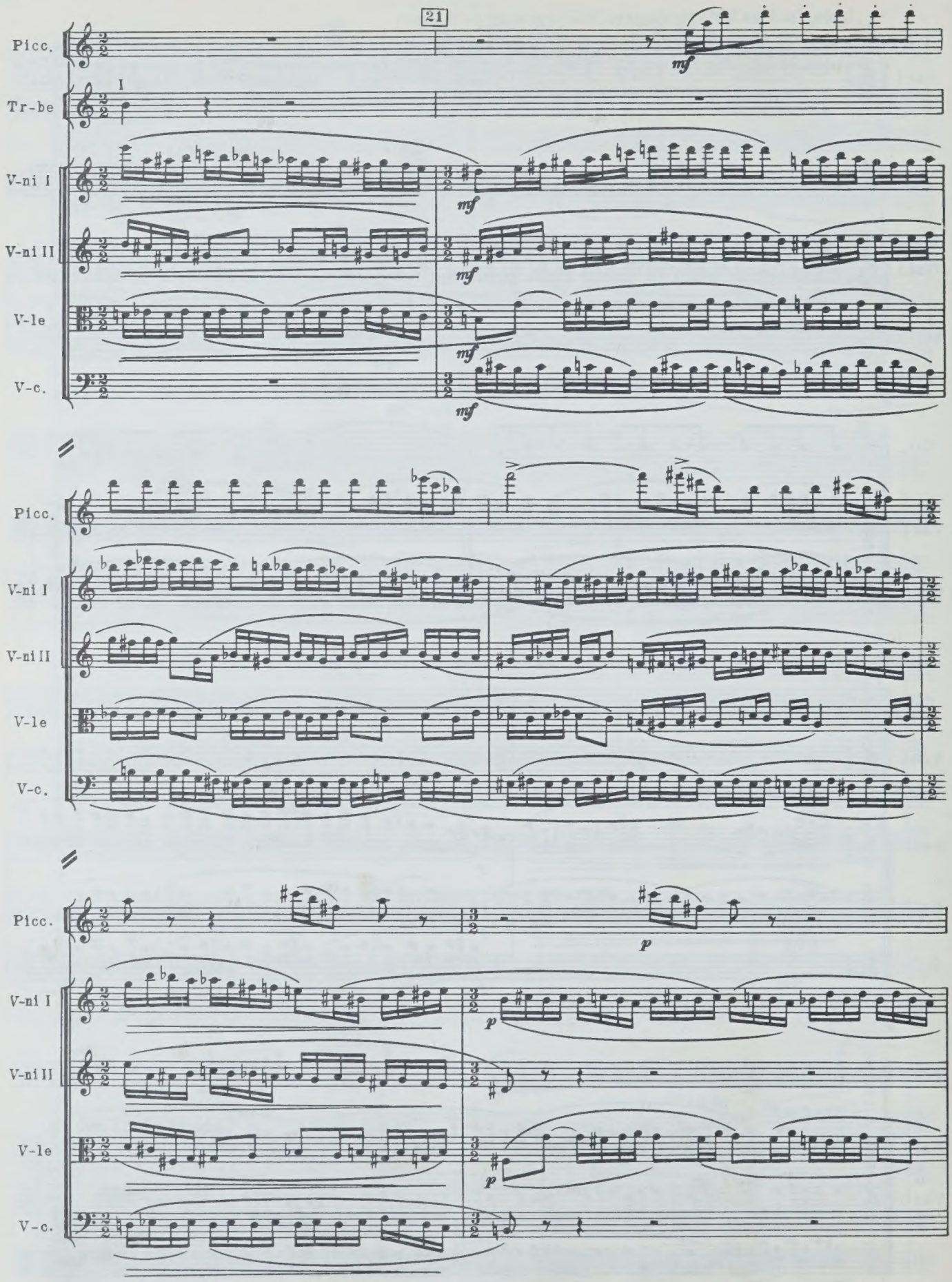
Archi

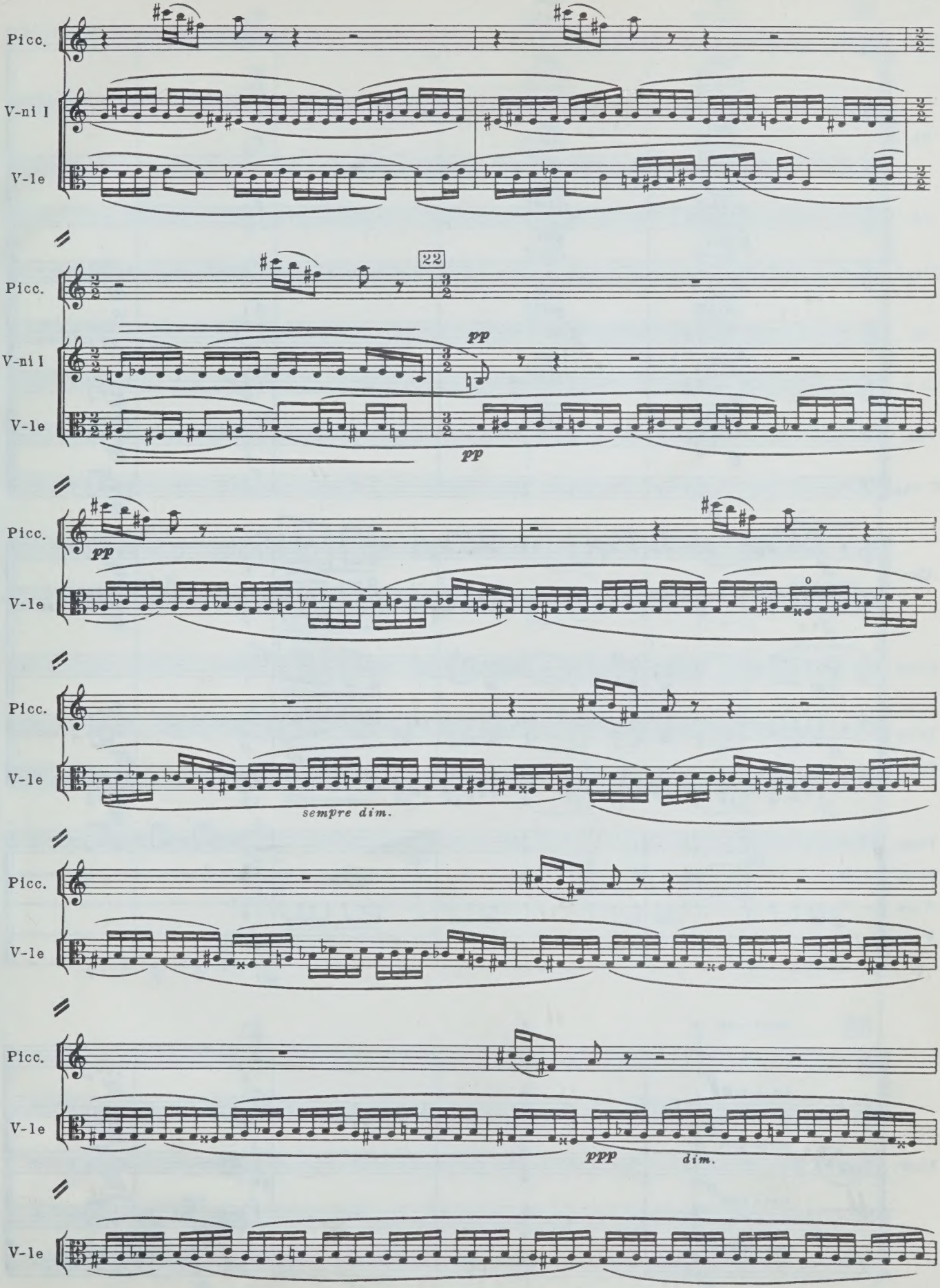
div.

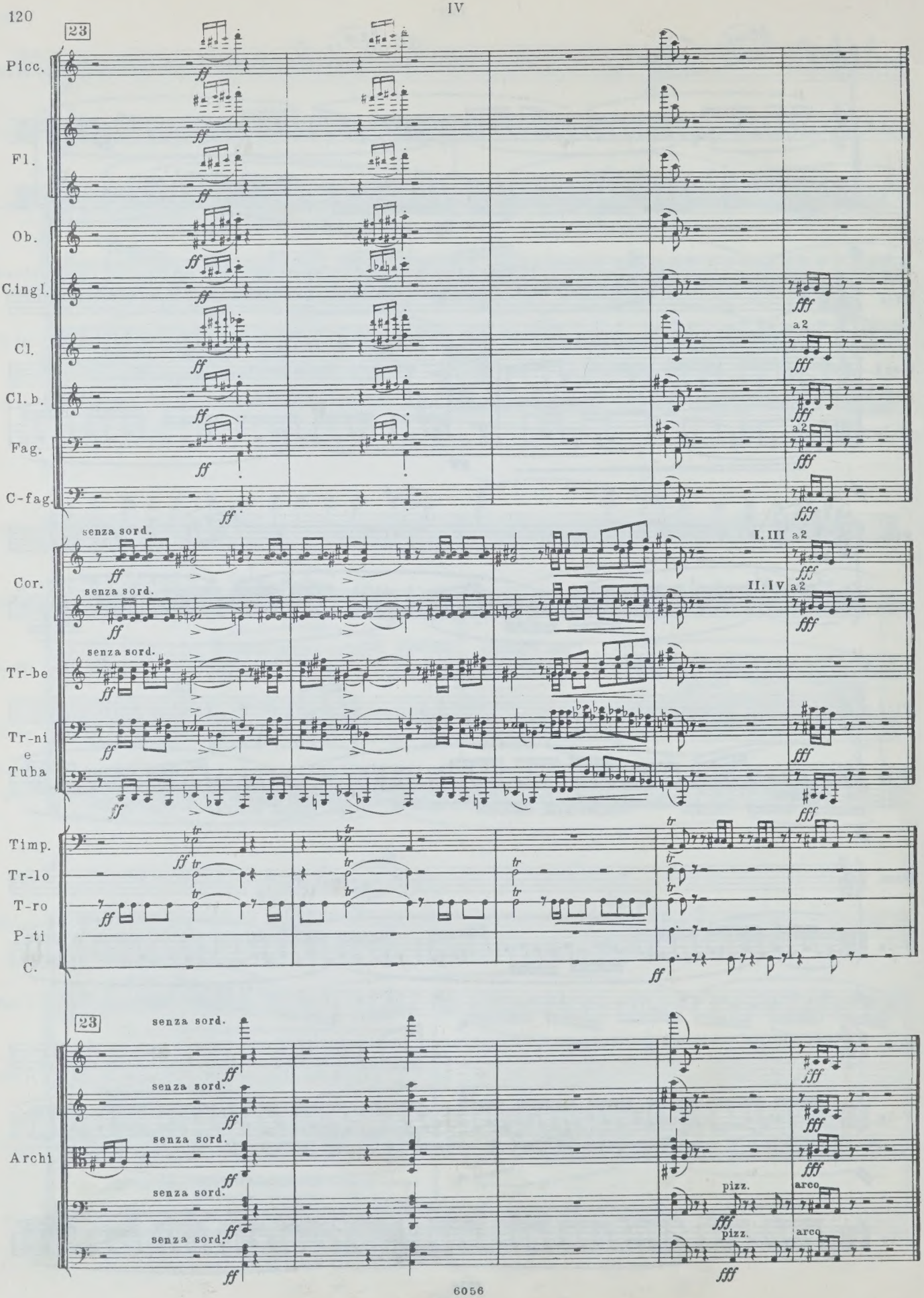
div.

Coda, fast as before (быстро, как прежде) ♩= 84-90




21
Picc.
Tr-be
I
V-ni I
V-ni II
V-le
V-c.
mf
p


Picc.
V-ni I
V-le
22
pp
sempre dim.
ppp
dim.


23
Picc.
Fl.
Ob.
C.ingl.
Cl.
Cl. b.
Fag.
C-fag.
a 2
Cor.
senza sord.
I. III a2
II. IV a2
Tr-be
Tr-ni e Tuba
Timp.
Tr-lo
T-ro
P-ti
C.
23
Archi
senza sord.
pizz.
arco

BINDING SECT. AUG 4 1970

M
1001
H66S8

Hindemith, Paul
[Symphonia serena]
Simfoniia

Music

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY